CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

669

marzo 2006

DOSSIER
Emilia Pardo Bazán

Jerónimo López Mozo
Beckett en España

Josefina Pontoriero-Ángel Prignano
La tercera fundación de Buenos Aires

Julio Ortega
Intervenciones en Guadalajara

José Ignacio Eguizábal
Dos apuntes

Entrevista con Antonio Pérez

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

669 ÍNDICE

DOSSIER
Emilia Pardo Bazán

PUNTOS DE VISTA

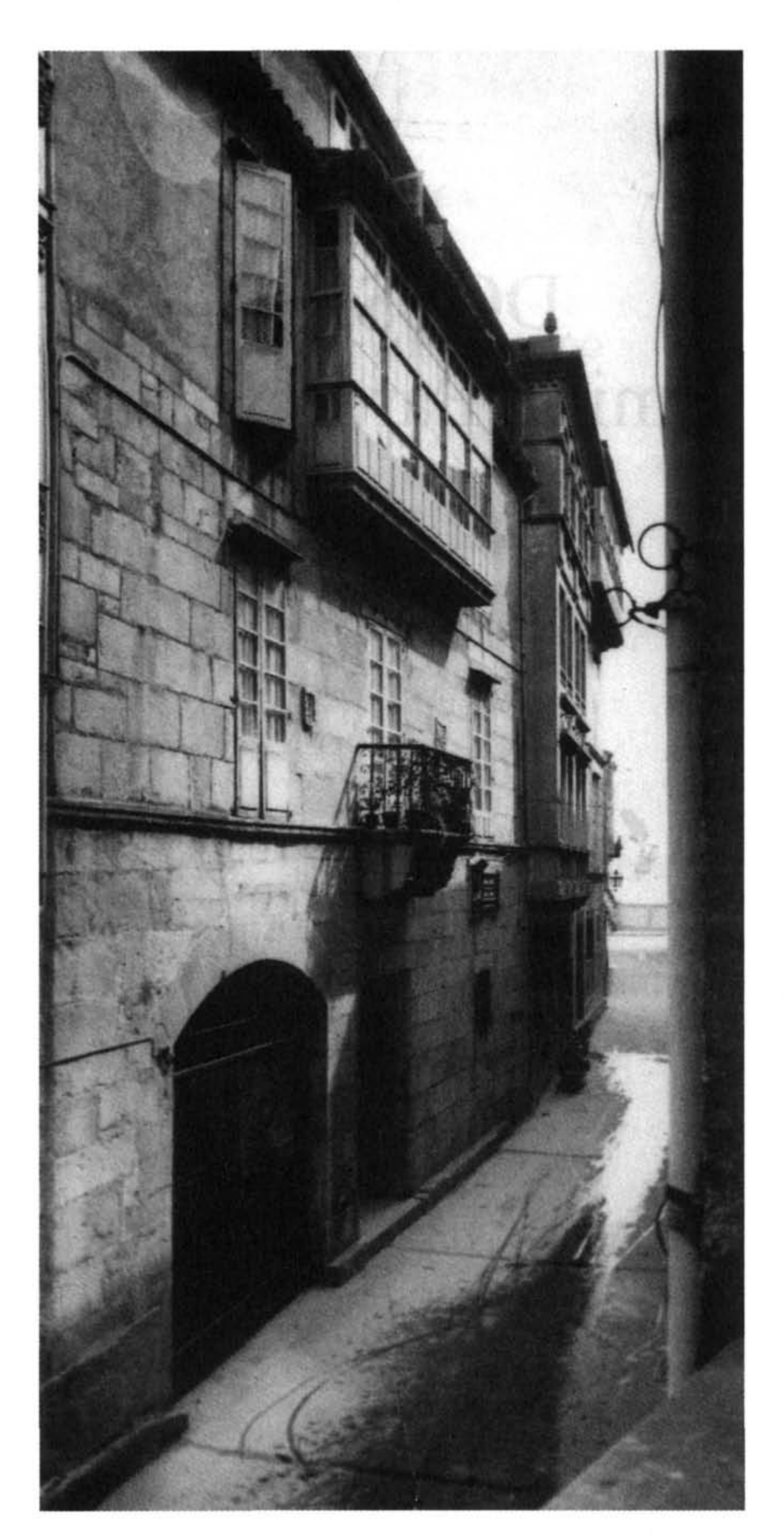
CALLEJERO

BIBLIOTECA

La revista agradece a la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán (La Coruña) las ilustraciones de este número.

DOSSIER
Emilia Pardo Bazán

Coordinador:
Adolfo Sotelo Vázquez



Calle Tabernas 11, La Coruña. Archivo de la Real Academia Gallega

Breve aproximación a los espacios creativos de Emilia Pardo Bazán

Julia Santiso

Emilia Pardo Bazán nació en 1851 en la calle Riego de Agua[1], en un edificio posteriormente destruido como consecuencia de las mejoras urbanísticas de la ciudad de A Coruña. Detengámonos en este hecho; el lugar donde la escritora vio por primera vez la luz es ahora propiedad del viento. Quizá esta evocación poética sirva para recrear la importancia de los paisajes puros (interiores y exteriores) en los creadores, pero sobre todo podría servir para relegar esa abundancia de definiciones acotadas a las que parecen tener que adaptarse los propios creadores.

Emilia Pardo Bazán no tiene, pues, casa natal, pero sí poseemos la vivienda que fue residencia familiar durante una buena parte de su vida[2]. Hoy, la Casa-Museo de la calle Tabernas intenta fortalecer su herencia al difundir un conocimiento directo del personaje recuperando y conservando, en la medida de lo posible, uno de sus espacios vitales; espacio íntimo, de creación, ceñido a su memoria y por lo tanto, y en definitiva, a su biografía.

Si quisiéramos enumerar los lugares por los que transcurrió su intensa vida ya llenaríamos las páginas de este artículo (seguramente esta movilidad tiene mucho que ver con su carácter curioso y vital) pero únicamente nos centraremos en las dos zonas geográficas donde

[1] *A este respecto se conoce un comentario de Joaquín Freyre de Andrade, que paseaba con un grupo de gente entre la que estaba Pardo Bazán. «Al salir de la Plaza de María Pita y a la altura de la que aún ahora lleva el número 3, que hace esquina a la calle de la Fama, la escritora golpeó el pavimento de grandes losas de piedra con el regatón de su sombrilla, y dijo con énfasis: -Aquí nací yo». Y era cierto, continúa el historiador, en lo que ahora es calle hubo una casa, luego derribada para ensanchar la nueva vía, y en esa casa nació Emilia aunque vivió en ella poco tiempo. Martínez-Barbeito, Carlos. «Emilia Pardo Bazán, coruñesa».* Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses. *Año VII. A Coruña, 1971, nº. 7.*

[2] *El edificio fue donado en 1956 a la Real Academia Galega por la hija y la nuera de la escritora: «Se concreta tal deseo en la creación de un «Museo Emilia Pardo Bazán» y cesión de la casa descrita a dicha Real Academia, a cambio de ésta asistir y proveer al cuidado y conservación del Museo».*

durante casi toda su vida alternó su residencia: en Madrid los inviernos y en Galicia los veranos. Por supuesto nos detendremos en mayor medida en esta última por la indudable influencia en la conformación de su carácter y por la gran repercusión en su obra, y es que Emilia Pardo Bazán utiliza sus propios escenarios vitales como escenarios de ficción literaria y emplea muchos recursos autobiográficos, incluso patrimoniales. Su mirada atenta la lleva a utilizar como base para sus textos asuntos procedentes de la tradición y de la sabiduría popular, o de las literaturas antiguas y modernas. Cualquier suceso o acontecimiento pone en marcha su imaginación[3].

Por supuesto este hecho tiene relación con su adscripción al movimiento naturalista, y el predominio de los elementos descriptivos en sus obras tiene que ver con su reconocido virtuosismo en la presentación de marcos y ambientes, cuya importancia es tan grande como los personajes ya que prueban la influencia del medio sobre el comportamiento humano. Pero Pardo Bazán demuestra tener un naturalismo propio; en ocasiones deja al margen ese determinismo ambiental (mucho más claro en las obras desarrolladas en el campo que en las zonas urbanas) y casi nunca se ciñe al concepto materialista y pesimista de lo feo aunque no lo evite en virtud de la necesaria franqueza realista, pero siempre reserva un espacio de belleza en tipos y paisajes, y el contraste que provoca consigue resaltarlo.

En general, para los que hoy la leemos, sus textos constituyen además, un inventario de la realidad de su época. Un análisis preciso y precioso que muestra su interés por conocer espacios y costumbres característicos de tipos determinados y darles la significación y el peso que realmente tienen para definir peculiaridades sociales y culturales. Incluso aunque en ocasiones juegue a no definir la localización geográfica, está claro que su preferencia se orienta hacia la tierra que la vio nacer; de las diecinueve novelas publicadas, nueve se ambientan en Galicia, y tres comparten escenario con ella[4], pero por supuesto, la inclasificable Pardo Bazán no se puede ceñir a estas fronteras ni encerrarse en ellas, de ahí que tras la plasticidad demostrada en *Los pazos*

[3] *Miguel de Unamuno, amigo de la escritora escribió: «La autora no inventó sino... lo más y mejor que se puede inventar, el estilo. Muchas veces le he oído decir que ella no inventaba ni personajes, ni caracteres, ni situaciones, ni escenas. Veía y miraba, oía y escuchaba, espiaba y observaba y luego llevaba todo ello a sus ficciones.». «Recuerdos personales de doña Emilia» en* Nuevo Mundo, *Madrid, 17 de mayo de 1921*

[4] *Clémessy, Nelly.* Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica. *Fundación Universitaria española. Madrid, 1981. 2 vol.*

y en su continuación *La madre naturaleza* ubica alguno de sus textos en Madrid, donde por estas fechas ya había fijado residencia.

Es Madrid una ciudad que también prueba conocer aunque nunca le demostrará un afecto especial. Dejemos expresarse a la propia escritora, que comienza esta crónica como tantas otras, con ese precioso guiño al lector que supone la pregunta:

> ¿No habéis experimentado algunas veces un goce especial, de sedación, con la vida, no digo del campo, sino de provincia?
>
> Salís de Madrid, donde os acosan innumerables quehaceres, infinitas distracciones, impresiones múltiples, reiteradas, de agitación ardorosa y vehemente –noticias, ingeniosidades, chismes, maledicencias, augurios políticos, asuntos de poco momento pero de gran tráfago, encuentros de amigos, de conocidos que apenas recordáis, de negociantes con quienes tenéis alguna relación momentánea de compraventa; todo el ruido de la sociedad y todo el remolino de la aglomeración humana en una capital casi grande–, y entráis en el apacible remanso de una ciudad de provincia, que, en opinión de muchos de sus habitantes, «está muerta,» y que a vosotros no os produce la impresión repulsiva de la muerte, sino la grata del sueño, de la siesta prolongada, que acorta las horas tediosas del día[5].

También es sincera con las impresiones que le produce su ciudad natal, de la que le fue necesario alejarse para acabar valorándola[6]:

> La naturaleza humana necesita el cambio: es una perogrullada irrefutable, cuya demostración encontramos en cada período y cada fase de nuestra vida. De contemplar siempre los mismos objetos, pasear en el mismo recinto, y comer el mismo manjar, ya es universal proverbio que se engendra el hastío, y más aún, una especie de irritación malévola y sorda. El agua estancada se corrompe. Así yo, pasando en Marineda temporadas seguidas de tres y cuatro años, llegué a ser injusta con tan linda ciudad.

Madrid

La costumbre de alternar Madrid y Galicia seis meses al año es un hábito que vino repitiendo desde bien pequeña, en principio con sus padres y más tarde por decisión propia. La familia solía marchar a Coru-

[5] *Pardo Bazán, Emilia. «La vida contemporánea» en* La Ilustración Artística. *Barcelona. 16 de julio de 1906. nº. 1.281*

[6] *Pardo Bazán, Emilia. «Marineda», en* De mi tierra. *La Coruña. 1888.*

ña a finales de mayo y pasaba, generalmente en Meirás, todo el verano hasta bien entrado el otoño, en que de nuevo regresaba a Madrid. Este era un uso muy extendido tanto en la élite social como en la cultural; desde «provincias» la corriente hacia la corte era constante.

Si leemos sus «Apuntes autobiográficos»[7] sabremos por ella misma que antes de los diez años recibió una educación ajustada a su nivel social en un colegio de Madrid.

> En Madrid, donde pasábamos los inviernos, me educaban en cierto colegio francés, muy protegido de la Real Casa, y flor y nata a la sazón de los colegios elegantes. Yo estaba de medio pensionista. [...] En cuanto a alimento espiritual, *Telémaco* por activa y pasiva, *Fábulas de Lafontaine* a pasto, mucha mitología, unos ribetes de geografía, y ver un eclipse de sol por vidrios ahumados, experimento que me pareció el colmo de la ciencia astronómica. Eso sí: como nos prohibían hablar español, las menos lerdas salimos de allí hechas unos loritos, parlando francés a destajo.

Más adelante, continúa con este periplo vital.

> Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé, y estalló la Revolución de Septiembre de 1868. Elegido diputado mi padre para las Constituyentes del 69, empezamos a pasar los inviernos en la Corte y los veranos en Galicia. Mi congénito amor a las letras padeció largo eclipse, oscurecido entre las distracciones que ofrecía Madrid a la recién casada de diez y seis años, que salía de una vida austera, limitada al trato de familia y amigos graves, al bullicio cortesano y a la sociedad elegante de entonces, que aunque dispersa y mermada por la revolución, no parecía menos brillante a quien no la conocía de antiguo.

A partir de 1884, cuando fija residencia en Madrid desde mediados de otoño hasta bien entrada la primavera (en la temporada de los espectáculos y la vida social capitalina) define un círculo amistoso esencialmente protagonizado por miembros de la aristocracia social y cultural afines a sus gustos y aficiones, y los convoca ya en su primer domicilio en la calle Serrano nº 68, 3º izquierda, la noche de los jueves. Fray Candil escribe sobre estas veladas[8] y destaca la nota regionalista que la escritora da en ellas.

[7] *Pardo Bazán, Emilia.* Los Pazos de Ulloa: novela original precedida de unos apuntes autobiográficos, *Barcelona: Daniel Cortezo y Cª, 1886 (Novelistas españoles contemporáneos).*

[8] *Bobadilla, Emilio (Fray Candil), «Pedanterías de Doña Emilia», en* Triquitraques, *Madrid, Fernando Fe, 1892.*

> En la tertulia de doña Emilia se sirve caldo gallego, a guisa de sorbete o algo así –según me han dicho– y en el de Concepción J. Flaquer...*pulque*, bebida mejicana... [...] Valera prefiere el *pulque* de la Flaquer, y Campoamor el *caldo* de doña Emilia

Montecristo[9] destaca la linajuda ascendencia de los tertulianos que asisten al nuevo domicilio de la calle San Bernardo 37, a la reunión quincenal y vespertina de los lunes, y pasa a describir la decoración. También lo hacen Alberto Insúa[10], Ricardo Palma[11] y Melchor Almagro San Martín[12]. Leemos a este último:

> Conocí a la Pardo-Bazán allá por los albores del 900. [...]. Vivía entonces doña Emilia en la calle de San Bernardo, no lejos de la Universidad; casona galdosiana –quiere decirse vieja sin llegar a ser antigua–, escalera de peldaños de madera mordidos por el tiempo; [...].
>
> La gran escritora se repartía con su madre, la condesa de Pardo-Bazán, el piso principal del edificio.[...] La vivienda, tomaba rumbos feudales y nobiliarios.

Describe el despacho de la escritora:

> Era esta pieza grande y alta de techos, como se encuentran en las moradas antañonas, con dos balcones a la rúa y varias puertas cubiertas por tapetes sombríos, que en unión de la rica tapicería medieval de los muros, de la biblioteca atiborrada con libros y coronada por múltiples tallas procedentes de iglesias gallegas; de las vitrinas, donde centelleaban alhajas pretéritas; de la lámpara de bronce y de la sillería tallada en roble, daban al cuarto su noble tono.

Desde junio de 1906, poco después de ser la primera mujer admitida como socio, es nombrada presidente de la sección de literatura del Ateneo de Madrid. Sabemos por Pérez de Ayala, secretario del Ateneo en esas fechas[13], que su despacho de la calle Prado se convierte en una prolongación de su domicilio. A él lleva su novedosa máquina de escribir cuyo repiquetear molesta a los ateneistas. Además de organizar conferencias, homenajes, conmemoraciones, escribe literatura teatral,

[9] *Montecristo,* Los salones de Madrid. *Madrid, 1898. Las fotografías de Franzen que enriquecen esta publicación han sido verdaderos tesoros para los que hoy trabajamos en la Casa-Museo.*

[10] *Insúa, Alberto.* Memorias, *Madrid, 1959*

[11] *Palma, Ricardo, «Los lunes de la Pardo Bazán»,* Recuerdos de España, *Madrid, 1897, cap. X.*

[12] *Almagro San Martín, Melchor.* Bajo los tres últimos Borbones. *Madrid, S.A.*

[13] *Pérez de Ayala, Ramón,* Amistades y Recuerdos, *Barcelona 1961.*

artículos, cuentos y novelas. *La sirena negra* (1908) parece ser la primera obra que sale de este nuevo artefacto.

¿Qué extrae, pues, de estas estancias en la capital? Lo primero, un contacto directo con gente con la que comparte afinidades en el campo social y cultural, en este sentido comprobamos que en sus tertulias combina con habilidad ambos mundos y podemos destacar asimismo la numerosa correspondencia informal (invitaciones y citas a su casa) que poseen los archivos de personajes como Menéndez Pelayo o Giner de los Ríos, entre muchos otros. Madrid es, de forma innegable, la capital del reino y es necesario acudir a ella para conocer de primera mano las actividades (estrenos en el Teatro Real, publicaciones en la librería de Fernando Fe, conferencias en el Centro Gallego de Madrid, exposiciones...). Además, posee una interesante atmósfera donde puede observar directamente modos de vida distintos a los de una capital de provincias y a los de la vida en el campo. Su amistad con Pérez Galdós propicia recorridos por los barrios bajos de Madrid, los asilos, los hospitales, las cárceles, las fiestas populares. Todo ello le sirve para transcribirlo en sus artículos (colaboraciones en prensa en *El Imparcial, la Esfera, La Lectura* y *Blanco y Negro* de Madrid. *La Ilustración Artística* de Barcelona, *La Nación* de Buenos Aires entre otros, que están llenos de referencias de este tipo) y para documentar sus cuentos y novelas. En 1889 publica *Insolación* y *Morriña*, que comparten tomo en sus obras completas (el VII) subtítulo («historias amorosas») y escenario madrileño, por vez primera en una de sus novelas: la primera, dedicada a Lázaro Galdiano[14], retrata a la clase alta de la capital y dispone el escenario, y con él la justificación del apasionamiento, en la intensa, calurosa y archimadrileña romería de San Isidro.

En 1916 doña Emilia se traslada a la que será su última residencia en la capital, en la calle Princesa 27[15], muy cerca del lugar donde hoy

[14] *Después de que se conocieran en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1888, Galdiano fija en Madrid su residencia y según datos aportados por Pilar Faus, en principio en régimen de vecindad -calle Serrano, 68, 3º derecha- hasta que ella, en 1890, se traslada a la de San Bernardo. La escritora es el verdadero motor que impulsa la fundación de la revista mensual* La España Moderna *(1889-1914) que Galdiano dirige. Faus, Pilar.* Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra. *Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 2003. T. I, p. 411.*

[15] *Almagro San Martín, Melchor.* Bajo los tres últimos Borbones. *«De la calle San Bernardo trasladó la condesa sus penates a la de la Princesa, en las proximidades donde hoy se alza su estatua madrileña. Por entonces pidió y obtuvo cambiar la denominación del condado Pardo-Bazán, ya de Castilla, por el de Torre de Cela [...]» Sabemos que estos hechos acaecen en dicho año de 1916.*

se alza su monumento póstumo, construido en 1926 por suscripción popular en la que también participan SS MM los reyes de España, además de toda la alta sociedad. En A Coruña, en 1917, la escritora había sido testigo feliz de la inauguración de otro monumento dedicado a ella; una bellísima escultura de Collaut Valera que en la actualidad, el día del libro, recibe un ramo de flores.

Galicia

En cuanto a su tierra natal, la condición fundamental de su literatura le da pie para referirse a la esencia, a la naturaleza y al paisaje de Galicia. Este es el nexo de unión con Taine, del que valora sobre todo su tesis sobre los tres factores que definen y caracterizan al individuo: la raza, el medio ambiente y el momento[16]. En este sentido es reveladora la recopilación de textos (estudios sobre poetas, relatos de excursiones, visitas a monumentos) de la obra titulada *De mi tierra* (1888); en su prólogo[17] ya muestra este posicionamiento, puesto que escribe sobre los sentimientos que le inspira Galicia, destacando y valorando sus señas de identidad cultural.

Según Paredes Núñez[18], también en los cuentos se aprecia sobradamente esta nota gallega, ya que superan el centenar los que reflejan diversos aspectos de la idiosincrasia galaica y que en parte fueron recogidos por la escritora en las series *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia), Cuentos de la tierra* y la parte «Cuentos del terruño» de *El fondo del alma,* en los *Cuentos de Marineda,* y en otros muchos incluidos en colecciones diversas o dispersos en las páginas de periódicos y revistas en que fueron publicados originariamente.

Ella misma explica esta actitud en sus «Apuntes»

> Cada novelista, por natural impulso, acota su pedazo de tierra, sea provincia natal o residencia acostumbrada.

[16] *En alguna carta presentada por Faus, Pardo Bazán le escribe a Galdós «como dice muy bien Taine, una obra es ante todo un hombre y un alma». Op. Cit.*

[17] *Patiño Eirín, Cristina. «Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán».* Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, *año LXXI (enero-diciembre 1995). Santander, pp. 137-167*

[18] Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos. *Edición de Juan Paredes Núñez. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1990, 4 vol.*

> A mí me ha tocado en suerte el país gallego, digno de mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones y costumbres pintorescas, sus razas antiquísimas. En *Pascual López* di alguna idea de la vida escolar y de la Galicia vieja, medieval, representada por Santiago; en *La Tribuna*, de la Galicia joven, industrial y fabril donde nací, la Coruña; en *El Cisne* estudié un pueblo pequeño, con sus intrigas, su política menuda; en *Bucólica*, una aldeana, *Graziella* en germen, pobre, ignorante y entregada al instinto; en *Los Pazos* la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar. En *La Madre Naturaleza* doy rienda a mi afición al campo, al terruño y al paisaje. El campo me gusta tanto, que mi aspiración sería escribir una novela donde sólo figurasen labriegos; pero tropiezo en la dificultad del diálogo, tan inmensa, que Zola, el novelista de los atrevimientos, no osa arrostrarla, según acabo de leer en un periódico, y a los campesinos que describe en su obra actual *La tierra*, no les hace hablar en *patois*, sino en francés. Todo lo puede el genio, y Zola orillará la dificultad...

Y continúa más adelante:

> Si yo pudiese jactarme de haber contribuido, de cualquier modo y en cualquier grado que fuese, a esta prosperidad relativa de la novela española, tendría por muy bien empleadas las horas que paso, pluma en ristre, y cuartilla enfrente, en este rincón de las Mariñas, en esta celda de la vieja granja de Meirás –el lugar donde siento más de continuo la ligera fiebre que acompaña a la creación artística–. Y no es que la Granja tenga aspecto romancesco, ni se parezca a ningún castillo de Escocia, ni a esos modernos palacetes que el dinero y la vulgaridad mancomunados siembran por los caminos de San Sebastián y Biarritz. La Granja es toda rústica; ni piedra de armas tiene, porque la hizo quitar de la fachada un mi abuelo, un liberal aforrado en masón, que era entonces el aforro más caliente del liberalismo. A la casa, baja e irregular aunque extensa, se la come la vegetación cubriéndola por todas partes. Al levantarme y abrir la ventana de mi dormitorio, veo un asunto de abanico de Watteau, tentador para un acuarelista [..]

Concluye y firma estos «Apuntes» de la siguientes manera:

> Desde este oasis te escribo, lector, amigo incógnito,
> Granja de Meirás, setiembre de 1886

Fue Pardo Bazán quien hizo que la propiedad familiar de Meirás (en donde celebró su boda el 10 de julio de 1868) pasara de «Granja» a «Torres». Allí, a finales de siglo, asume la tarea de construir el precioso castillo neorrománico, de arquitectura militar y señorial, en la

línea historicista de Viollet-le-Duc, garantizándole el «aspecto romancesco» al encargárselo al arquitecto Lampérez[19]. De «Torres» pasó a «Pazo» cuando fue a parar a manos de la familia Franco, por «donación» del pueblo de A Coruña[20].

Doña Emilia amaba Meirás; el contacto con la naturaleza fue siempre importante para su creación literaria y su estancia allí, que coincidía con la eclosión de la naturaleza, también era muy fecunda. En Meirás gestó y elaboró buena parte de su obra literaria, y allí está firmado un gran volumen de su correspondencia. Nos consta un buen número de detalles biográficos gracias a varios autores que reconocen la significación del lugar en relación con la escritora. Entre ellos destaca Francisco Vales Villamarín, posteriormente secretario perpetuo de la Real Academia Galega, y que, todavía estudiante, comenzó allí sus primeras prácticas profesionales, en 1913[21]:

> ¿Cuándo trabajaba la novelista? Todos los días, excepto los festivos, comenzaba su tarea casi con la salida del sol, y lo hacía, invariablemente, en la torre de Levante, llamada por algunos la de La Quimera por suponer, quizá fundadamente, que en tal lugar habíase gestado esta notabilísima obra. Allí, en el último piso, retiro recoleto y silencioso –el «sanctasanctórum» del Pazo– me recibía –encontrábame ya al frente de su secretaría particular– para darle cuenta de la marcha de los asuntos que me había encomendado.

Una vez acabadas las ocupaciones intelectuales y con el fin de conocer lo que en Galicia llamamos «sucedidos», invitaba asiduamente a comer a los párrocos de las feligresías próximas con los que luego recorría las aldeas. El resultado de la curiosidad, del gusto por la conversación, de sus dotes observadoras, es el detalle exquisito en sus textos.

Gómez de la Serna, Manuel Vidal Rodríguez y Almagro San Martín[22] son algunos de los autores que también aluden a la mansión, leamos a este último:

[19] *Vicente Lampérez, especializado en reconstrucciones históricas o en nuevos edificios de gusto arcaizante, estaba casado con Blanca de los Ríos, una de las amistades más estrechas de la escritora.*

[20] *De entre toda la información que existe para documentar este hecho, señalar dos artículos de prensa, ambos escritos por un amigo de la familia y por lo tanto testigo directo ya que escribe sobre información obtenida de Blanca Quiroga: Canda, Emilio, en* ABC. *Madrid, 4 de abril de 1982 y* ABC. *Madrid. 11 de febrero de 1971.*

[21] *Vales Villamarín, Francisco. «Unos estíos en las torres de Meirás» en* La Coruña, Paraíso del Turismo. *1970.*

[22] *Almagro Sanmartín, Melchor. Op. Cit.*

> Durante seis meses del año, a partir del otoño hasta fin de primavera, Emilia hacía la vida madrileña de salones y teatros, Congreso y paseos. Cuando los manzanos de su tierra comenzaban a florecer partía la familia para instalarse en la aldea, no lejos del mar, deleitoso paraje donde sobre el solar de lo que en tiempos fuera granja de Meirás construyera la escritora su palacio campestre. Allí desaparecía la Pardo-Bazán mundana para dar paso a la trabajadora incansable que durante un semestre llenaba sus trojes literarias con mieses sazonadas.

Describe el interior del Pazo y diferencia un despacho (donde lucen reposteros con las armas de los Pardo-Bazán, menaje gótico y tapicerías con retratos de escritores célebres) que comunicaba con el salón de fiestas, de gusto italiano, y un estudio (situado en lo más alto de la torre de Levante) del que sólo habla de las vistas y no del interior. Para contemplarlas debió salir al balcón de las musas con el que el despacho se abre al exterior, a modo de detalle precioso, explicar que este balcón está diseñado con nueve balaustres, como nueve son las hijas de Zeus.

Es forzoso referirse aquí a *La Quimera* por ser una obra donde se compendia una parte importante de la vida y del patrimonio de la escritora. La novela comienza con la visita de un joven y modesto pintor (Silvio Lago) al pazo de la Alborada con la intención de hacer un retrato a la compositora Minia. De manera muy similar debió comenzar la relación entre la escritora y el joven pintor gallego (Joaquín Vaamonde) que Emilia y su familia protegieron cuando éste regresó de Buenos Aires. Su texto sobre la elaboración de este hermoso primer retrato parece complementarse y enriquecerse con el de *La Ilustración Artística*, donde rememora los comienzos del pintor[23]:

> [...] todavía me parece ver el improvisado taller que en Meirás se arregló para mi retrato; las colchas de percal colocadas de modo que tamizasen la luz, y hasta un cuadro, puesto a guisa de mampara ante los vidrios de una ventana que daba al jardín. [...]

Publicada en 1905, esta aventura espiritual está muy próxima a la estética modernista. La quimera que persigue el protagonista es realizarse como creador, escapar de una mediocridad que también existe en medio de ambientes refinados y de personajes decadentes en escenarios que fueron marco real de la vida del artista: Madrid, París y Gali-

[23] *Pardo Bazán, Emilia. «La vida contemporánea. Un novelista.- Un pintor». en* La Ilustración Artística. *Barcelona, 3-IX-1900. Nº 975.*

cia, esta última abre y cierra la novela, y en estos capítulos la escritora detalla en especial el Pazo, casi parece querer dejar constancia de la exactitud de los hechos y de los lugares Véase por ejemplo la descripción de la capilla, y en ella, del sepulcro que había designado para guardar sus restos, o la alusión a las obras realizadas en la residencia, en especial la de la torre de Levante, cuya inauguración se celebra en la novela pocos días antes de la muerte del pintor[24].

Ciertamente Meirás es su «retiro en el campo», pero donde Pardo Bazán descubriera el «reino de la naturaleza» por excelencia fue en el hermosísimo espacio ourensano de O Carballiño, de donde procede su esposo[25], y en cuyo Pazo de Banga pasó alguna temporada. Alude a esta zona en sus «Apuntes», rememorando la época de recién casada.

> Durante los veranos no me quedaba tiempo de recogerme y orientarme, pues los ocupaban diversiones y fiestas, y paseos a caballo, en coche y a pie a través de Galicia; excursiones encantadoras que empezaron a convertir mis ojos hacia el mundo exterior, me revelaron el reino de la naturaleza y me predispusieron a ser la incansable paisajista actual prendada del gris de las nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, de los prados húmedos y de los caminos hondos de mi tierra.

Utiliza estos recuerdos para situar la novela corta *Bucólica* (aparecida en 1884 en la *Revista de España*); en *El cisne de Vilamorta* (1885) vuelve a tomar un modelo de O Carballiño, esta vez su pequeño balneario. En el prólogo, firmado en A Coruña en septiembre de 1884, aclara que su intención ante *La Tribuna* tenía «iguales propósitos que ante *El Cisne*: estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo, para que el libro sea algo más que pintura de usanzas regionales y aspire al honroso dictado de novela».

En los «Apuntes» también anota.

> Ni en *El Cisne* ni en *Bucólica*, que creo la menos floja de las coleccionadas, procedí como en *La Tribuna*: ausente hace años del país que allí descri-

[24] Joaquín Vaamonde murió en Meirás el 18 agosto de 1900 sin haber hecho realidad sus ansias de gloria. Fue atendido por Amalia de la Rúa –en la novela, baronesa Dumbria– quien convenciera a su hija para que lo recibiese y quien le ayudara a montar su estudio en Madrid en 1895. En su testamento, le deja a «la señora que tan generosamente le presta su hospitalidad» la elección de la forma del enterramiento, funerales y sufragios, ya que ella «se halla enterada de los deseos del otorgante en lo que a este punto se refiere».

[25] José Quiroga, bautizado en la parroquia de Santa Eulalia de Banga, O Carballiño, Ourense, el 1 de junio de 1848, retorna en muchas ocasiones a esta propiedad, sobre todo después de la separación matrimonial. El 12 de noviembre de 1912 murió en este lugar.

> bo, me ha sido necesario apelar al recuerdo, siempre más vago que el estudio inmediato de la realidad: lo mismo me sucede con *Los Pazos de Ulloa* y su segunda parte *La Madre Naturaleza*.

Los Pazos de Ulloa (1886) significó una fabricación laboriosa que tuvo lugar en Meirás y Madrid en 1885, *La Madre Naturaleza* (1887) fue escrita el verano de 1886 sobre notas ya redactadas mientras escribía la primera parte. Ambas tienen como marco el campo gallego, cerca de esta zona, aunque por las descripciones parece situado más al norte y más aislado al interior, en ambas novelas desarrolla la imagen de un pazo en decadencia que ya utilizara en *Bucólica*.

Otra de las propiedades de José Quiroga fue el Castillo de Santa Cruz, idílico paraje situado en una isla y muy próximo a Meirás. Propiedad del ejército, fue adquirido por él en muy mal estado en subasta pública, y de la misma manera que doña Emilia fue partícipe del enriquecimiento del patrimonio gallego con la intervención arquitectónica en Meirás, Quiroga recuperó y ennobleció una propiedad que casi cien años después se depositó, otra vez, en manos del ejército. En realidad, hablamos de la única familia de civiles que poseyó este enclave desde su edificación hasta que fue cedido al Ayuntamiento de Oleiros. Emilia Pardo Bazán gozaba de largas estadías en la isla. Lo testimonia la carta que la escritora remite desde el Castillo a don Luis Vidart Schuch, militar, escritor e historiador de la filosofía española, antiguo krausista, donde describe el enclave con un gran aprecio[26].

El relatorio de escenarios gallegos es por supuesto más variado, y en ellos predominan los modos utilizados en las novelas madrileñas, donde la escritora ajusta los itinerarios a las calles que figuran en los planos. Utiliza pues topónimos reales al referirse a Santiago[27] o Pontevedra[28], pero el caso de A Coruña es diferente; Pardo Bazán la con-

[26] *Carta de Emilia Pardo Bazán a Luis Vidart, Castillo de Santa Cruz, 1896. Arquivo da Real Academia Galega, Fondo L. Vidart, Correspondencia, sig. 234 / 5.5. Donación de Maurice Hemingway.*

[27] *Ya leímos en sus «Apuntes» que para* Pascual López *eligió como escenario Santiago de Compostela, un ambiente familiar para ella ya que de aquí procedía su familia materna y aquí residía en ocasiones mientras su marido preparaba la licenciatura en leyes. Es interesante destacar que situó la novela en la época contemporánea y que al describir la atmósfera y las costumbres de la capital universitaria de Galicia se adelantó 35 años a otra conocida novela,* La Casa de la Troya, *de Pérez Lugín.*

[28] Una Cristiana *y* La Prueba *(1890) es una novela en dos partes que transcurre también en dos escenarios, Madrid y Pontevedra; había sido testigo de la enfermedad a la que alude, la lepra, puesto que se trataba en los baños de la isla de La Toja, también balneario de moda para la aristocracia de la época, muy cercano al pazo familiar de Miraflores, en Sanxenxo.*

vierte en una entidad literaria bautizándola con el nombre de Marineda y hace lo mismo con sus barrios, plazas, calles, alrededores. La gran novela donde recrea y describe la ciudad es *La Tribuna* (1883) que subtitula «estudio de costumbres locales». La documentación sobre el medio social protagonista, las cigarreras de la ciudad, y la descripción del uso de la tecnología fabril, que trajo consigo un nuevo tipo social, fue la más rigurosa realizada por la escritora ya que esta vez quería adaptarse en lo posible a los postulados franceses, a ese

> [...] sistema de la observación detallada y del verdadero análisis del modelo vivo en todos los momentos interesantes de su vida, y sobre todo en el medio ambiente en que se mueve y cuya influencia naturalmente contribuye a su evolución personal. Durante días y días fui a la Fábrica de Tabacos de La Coruña, para examinar a las obreras, y eso causaba extrañeza por la persistencia con que yo lo hacía[29].

Las primeras reticencias de las cigarreras ante su presencia se diluyeron completamente cuando la intuitiva escritora se hizo acompañar por su hijo Jaime, que por aquel entonces tenía siete años. De esta labor de observación directa cosechó algunas amistades, sobre todo con Pepita Carrera, una de las encargadas, cuya presencia en la casa de la calle Tabernas no fue extraña a partir de entonces.

También *La piedra angular* (1891) recrea Marineda aunque el punto de partida fuera el famoso crimen madrileño de la calle Fuencarral, del verano de 1888. Como es habitual, el escenario está en consonancia con la atmósfera del relato; el protagonista vive en un barrio del extrarradio, próximo a la Torre de Hércules, y sus amigos en los barrios populares de la ciudad vieja. En la ciudad burguesa vive el doctor Moragas, pseudónimo de Ramón Pérez Costales, médico y amigo de la familia, ministro de la Primera República, padrino de Picasso y bien conocido por la escritora.

También poseen escenario marinedino *Memorias de un solterón* (1891) en la que su protagonista, Feita, tiene indudable conexión biográfica con la escritora, y *Doña Milagros* (1894). Es más, en el «Prólogo en el cielo» que precede a *Doña Milagros*, la escritora hace que el angelito que guía a don Benicio se refiera a ella misma y a la casa de la calle Tabernas.

[29] *Gómez Carrillo, E. «Intimidades madrileñas, una visita a Dª E. Pardo Bazán» en* Madrid Cómico, *23 de abril de 1898, nº 792.*

EL ANGELITO»:¿Ves aquel caserón antiguo del Barrio de Arriba?...¿balcón con palma en el primer piso...?

EL HÉROE: ¿Galería en el segundo?

EL ANGELITO: Justo...¿Ves dos ventanas del tercero abiertas? ¿Una gran mesa... estanterías, libros, cachivaches, plantas, flores? ¿Una mujer que atraviesa la habitación con un violetero lleno de violetas en la mano?.

EL HÉROE (admirado y gozoso): ¡Ah!...De modo... Con que es ahí... Ya... Claro... Respiro... Al menos hablaré con una persona del mismo Marineda, una señora, un alma compasiva... Ya sabrá ella parte de mi historia...

Esta casa, la número 11 de la calle Tabernas, edificio blasonado del siglo XVIII[30], fue adquirida por los padres de doña Emilia, José Pardo Bazán y Mosquera y Amalia Rúa Figueroa y Somoza, como residencia definitiva en la ciudad, en esta casa pasó doña Emilia su infancia y su juventud, envuelta por una atmósfera culta y liberal y descubriendo el mundo a través de los libros de la biblioteca paterna. Nuevamente acudimos a sus «Apuntes»

> Vinimos a establecernos a *La Coruña,* y en el vasto caserón severo y silencioso, donde ningún niño de mi edad me convidaba a jugar y correr, descubrí un tesoro análogo al de Sangenjo. Al lado de las puertas de hierro que defendían el archivo, alzábanse otras no menos graves; un día se entreabrieron permitiéndome columbrar un nido de libros, que rondé incesantemente, hasta que lo dejaron a mi disposición, pues mis padres veían con gusto mi afán de lectura. ¡Qué tardes me pasé entregada al placer de los descubrimientos inesperados! [...][31]

Una vez casada con José Quiroga y Pérez de Deza continúa viviendo aquí y este domicilio es escenario de la evidente y dolorosa soledad intelectual que la rodea y que José Luis Varela ha recuperado del íntimo epistolario que la escritora mantiene con Giner[32]. Pero también

[30] *Consultado el «Arquivo do Reino de Galicia», no hemos encontrado ninguna alusión a la finca ni a su procedencia en los libros de contaduría de hipotecas de los años 1851-1860. Quedan pendientes de consultar otras fuentes para averiguar cuando menos el origen de la vivienda y su fecha exacta de compra, aunque la actual catalogación del archivo patrimonial de Pardo Bazán en la Real Academia Galega nos hace suponer la pronta aparición del dato.*

[31] *Dos anotaciones con respecto a este párrafo; la primera definir el tesoro de Sanxenxo, el Pazo de Miraflores, donde veraneaba la familia estaba en obras y fue necesario alquilar en la villa una casa que resultó tener una buena biblioteca, especialmente atractiva para la escritora. Por otro lado, llamar la atención del lector sobre el hermoso recurso literario que utiliza para referirse a la biblioteca: «un nido de libros», espacio que cobija, que calienta, donde uno se nutre y crece...*

[32] *Varela, José Luis. «E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos» en* Boletín de la Real Academia de la Historia. *Madrid, CXCVIII, 2 y 3.*

sería escenario donde tuvieron lugar importantes acontecimientos literarios, sociales[33] y familiares; aquí nació Jaime, el primogénito, en julio de 1876[34], y escribió ella el ensayo sobre Feijóo

> ... apenas expiró la cuarentena, a pesar de mis padecimientos y fatigas de nodriza y madre, realicé el proyecto, que traía formado desde Madrid, de optar al premio del Certamen que se celebraba en Orense para honrar la memoria del Padre Feijóo. En unos veinte días escribí el *Ensayo Crítico*, que un escribiente iba copiando apenas salía de mis manos la página llena de tachaduras-[...]

Y continúa:

> A causa del nacimiento de mi hijo nos habíamos establecido en La Coruña, y corrieron casi tres años en que no interrumpí mis estudios sino para emborronar artículos sueltos, pues seguía teniendo un miedo vago a la publicidad arrostrada en forma de libro, y como el niño que da titubeando los primeros pasos, me ensayaba en escribir de varios asuntos, sin conceder la menor importancia a aquellas páginas sueltas. Fácil me hubiera sido enviarlas a la Corte: preferí la discreta penumbra de las revistas regionales. Hice sin embargo, una excepción con *La Ciencia Cristiana*, revista que en Madrid dirigía el sabio filósofo don Juan Manuel Orti, y en la cual salieron mis artículos sobre el Darwinismo y los *Poetas épicos cristianos*.

Fue también ésta la época del descubrimiento de la novela española contemporánea, desconocida para ella hasta el momento.

> Para explicarse esta ignorancia, hay que formarse idea de lo que es la vida de una señora en una capital de provincia, y más si está absorbida por estudios especiales a que dedica todo el tiempo que le dejan libre la sociedad y la familia. [...] Con *Pepita Jiménez* empecé mi función de desagravios a las bellas letras nacionales; siguió el *Sombrero de tres picos* y ya en lo sucesivo no necesité que nadie me pusiese sobre la pista.

Por las fechas, también deducimos que escribió aquí una buena parte de su primera novela *Pascual López* (1879). También tuvo aquí la sede, en 1880, de la dirección de *La Revista de Galicia* y seguramente en las tertulias literarias de los jueves (recuperadas actualmente

[33] *En esta casa también tuvieron lugar grandes fiestas, entre ellas la que se celebró en 1880 en honor del poeta Zorrilla, la de septiembre de 1885 con la que se agasajó al ilustre político Emilio Castelar o aquella con la que se obsequió a Unamuno en 1903.*

[34] *También nacieron sus otras dos hijas: Blanca en 1879, y en 1881 Carmen.*

como actividades de la Casa-Museo) se trabajaría en su redacción ya que muchos de sus colaboradores eran asiduos asistentes a ellas.

> En sus veladas participaron personalidades como Zorrilla, Galdós, Castelar, Unamuno. En ellas se leía, se comentaba, se recitaba, se discutía. Paralelamente se celebraba en Coruña otra tertulia, erudita y literaria, compuesta por arqueólogos, historiadores, filólogos y novelistas que no participaban en la de la Calle Tabernas, eran los de «la cova céltica»; Murguía, Martinez Salazar, Pondal, Salvador Golpe..., en aquella librería de Riego de Agua, que pertenecía a Carré, se formularon los primeros programas del galleguismo actual. Es tanto lo que tengo que hacer, –escribe a Menéndez Pelayo el 28 de marzo de 1880– que me falta tiempo para todo. Mi casa es la casa de más visitas y sociedad de La Coruña: y no siempre se puede desatender a la gente. Después, tengo dos niños que me embelesan; familia que no me deja mucho tiempo sola; el movimiento literario regional, que afluye aquí; me estoy perfeccionando en el alemán, que aprendí sola y ahora corroboro con el ejercicio; tengo la dirección de la Revista...[35]

Kasabal visita esta casa en 1897, ya que viene a la ciudad con motivo de la inauguración de la vía férrea que unía a Galicia con Madrid.

> El barrio aristocrático de la casa adonde nos encaminábamos, los viejos muros que se alzaron ante nosotros cuando la divisábamos, el nobiliario escudo que coronaba la puerta, todo me confirmaba en mi primitiva idea; y mucho más cuando después de atravesar el zaguán, en la escalera misma, vi un severo decorado de cuadros de esos en que ha dejado su pátina el tiempo, y alternando con ellos algunas copias muy felices de los lienzos de asuntos religiosos trazados por Murillo. Se alzaba en los descansillos de la escalera la gallarda estatua de un voluntario carlista en actitud arrogante, que armonizaba mucho con el decorado general y con lo que me habían contado: y no hay duda, dije para mí, señora de severísimo aspecto tenemos, y hay que andar por aquí como por los venerables claustros de las Huelgas de Burgos[36].

Por lo que relata a continuación, es conducido al gabinete de trabajo de la escritora, en el piso tercero, espacio que la Real Academia Galega sigue dedicando al estudio, ya que actualmente es utilizado como sala de investigadores.

[35] *Freire López, Ana María,* La Revista de Galicia (de Emilia Pardo Bazán) 1880. *Estudio y edición. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1999.*
[36] *Kasabal (Gutiérrez Abascal, José). «Doña Emilia Pardo Bazán» en* La Ilustración Artística. *Barcelona, 10 de mayo de 1897. Año XVI, nº. 802.*

> La estancia donde nos introdujeron para esperar a la que íbamos a rendir el homenaje debido al talento no correspondía ya a esta idea, pues no tenía por cierto nada de celda de convento, ni de camarín de dama chapada a la antigua. Era una mezcla de salón biblioteca inundado de luz, con vistas al mar, que se distinguía algo lejos [...]

Aquí se reúne también, por primera vez, el 29 de diciembre de 1883, la Sociedad del Folklore Gallego, ya que ella es su presidenta y promotora[37]. Esta actuación respondía a sus «deseos vehementes de contribuir al adelantamiento y cultura de su país, estableciendo [...] una sociedad encargada de estudiar, recoger y conservar el popular saber», y por lo tanto remarcando la importancia de dos ciencias nuevas; la antropología y la etnografía. Esta «Sociedad» fue uno de los gérmenes de la actual Real Academia Galega, que aún contempla estos estudios en sus estatutos. Este es, seguramente uno de los motivos por los que fue nombrada Presidente de honor de una Real Academia Galega que dentro de poco cumplirá su primer centenario.

Hace tres años que la Casa-Museo ha abierto nuevamente sus puertas, lo que ahora ofrece al visitante es un recorrido por la existencia de una de las más inteligentes intelectuales de nuestro país en nuestra historia contemporánea y, sobre todo, una recopilación y visualización de todos estos espacios habitados. En todos y cada uno de los lugares que hemos citado transcurrió su existencia y por lo tanto dejó su huella la escritora. Intentar recuperarla, o reconocerla, es intentar dar respuesta a muchas cuestiones que afectan a un conocimiento riguroso de Emilia Pardo Bazán, un conocimiento profundo que nos ayuda, sobre todo, a apreciar la riqueza de nuestra historia.

[37] *Méndez Romeu, José Luis.* A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo. *A Coruña. Noroeste de Artes Gráficas, S.L. 1998.*



Casa-Museo Pardo Bazán, La Coruña. Patio de entrada. Foto J. Castro

Las relaciones literarias de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas

Ermitas Penas

Aunque es más que probable que ambos escritores nunca llegasen a conocerse personalmente, existió entre ellos un evidente contacto. Es éste fácilmente comprobable en una doble y diferente dimensión: la de la faceta privada del intercambio epistolar y la pública de los artículos de crítica literaria aparecidos en los periódicos y revistas de la época. Sin embargo, ésta última fue, prácticamente, unidireccional ya que doña Emilia sólo dedicó un único escrito a la obra de Alas: el que se refiere a *Mezclilla* (*La España Moderna*, 2 de febrero de 1889).

Frente a esto, *Clarín*, a esas alturas de finales de los ochenta, no sólo había prologado la edición en libro de *La cuestión palpitante* (1883), sino publicado varias reseñas sobre diferentes novelas de Pardo Bazán, lo que continuaría haciendo en años posteriores. Tanta extensión alcanzó esta relación literaria, de la que teníamos noticia a través de G. Davis (1971), que después de su gran amigo y maestro Galdós, fue la escritora coruñesa la persona a la que Alas consagró más páginas. Pero toda esta amplia labor crítica carece de uniformidad si consideramos el fin a que va encaminada, lo que determina la posibilidad de establecer en ella dos bloques. Hasta 1889 –año en que salen *Insolación* y *Morriña*– son reseñas favorables con un claro objetivo de encumbrar a nuestra autora como creadora de ficciones narrativas, y a partir de ahí, por el contrario, resultan desfavorables, dictadas por la franca enemistad que el antiguo amigo alberga ahora hacia ella, y destinadas a desprestigiar a una escritora ya consagrada. Por otro lado, debe consignarse (Sotelo Vázquez 2002) que en esas dos etapas la óptica crítica aplicada no es la misma: en la primera don Leopoldo se basa en una poética realista-naturalista y en la segunda en una poética psicológico-espiritual.

La anécdota desencadenante de tal desavenencia es bien conocida a través de Rodríguez Moñino (1951): Lázaro Galdiano, director de *La España Moderna*, reclamaba a *Clarín*, en una carta de mayo de 1890,

unos artículos críticos sobre las más recientes novelas de doña Emilia, pues los colaboradores de la revista –y ella lo era–, recibían atención especial respecto a sus publicaciones. Sin embargo, Alas había enviado uno sobre la *Poética* de Campoamor. No contestó el asturiano a esa carta, y el número de mayo salió sin su escrito. La nueva misiva de Lázaro, del 12 de junio, trajo como consecuencia no sólo la retirada del artículo mencionado, sino el que su autor no colaborase más en la publicación madrileña, en la que, por cierto, quiso volver a escribir seis años más tarde, pero Lázaro, que todavía recordaba sus desabridas cartas, no lo aceptó por coherencia.

Desde este momento, el talante de crítico objetivo del que siempre alardeó *Clarín* y que nunca dejó de atribuírsele, se vio contaminado por desagradables cuestiones personales que en nada engrandecen, sino todo lo contrario, las sucesivas reseñas que hace a las obras de Pardo Bazán. Pero existen un conjunto de hechos que podrían adelantar en el tiempo esa ya abierta ruptura de la primavera-verano de 1890 a los años 1884-1886, cuando ambos autores estaban publicando sus novelas más importantes, *La Regenta* y *Los Pazos de Ulloa*, aunque la correspondencia de aquellos momentos (Bravo Villasante 1973; Gamallo Fierros 1987) no hacía presagiar ninguna crisis entre ambos escritores, más bien todo lo contrario.

Posiblemente doña Emilia debía haber dedicado, aunque sólo fuese para corresponder, alguna línea a la gran narración vetustense de su amigo. Lo que no justifica, sin embargo, que éste le escriba a Galdós (17 de junio de 1891) diciéndole que había comenzado a «*enfriar* con esa señora» (Gamallo Fierros 1987: 311) desde que ella no aceptara la hipótesis, en una carta del 13 de diciembre de 1886, defendida por Alas, de atribuir a la envidia de Cánovas el rechazo de don Benito en la RAE. Ni mucho menos, a que la insulte en ella con un sustantivo demasiado grueso. Tal vez esa incipiente inquina de finales de 1886 se trasluzca en el primer artículo, desconcertante y ambiguo, que *Clarín* dedica a *Los Pazos*, lo cual, unido a lo mencionado antes, podría demostrar que la crisis se anticipa al extemporáneo episodio de 1890. No obstante, es en esta época y años sucesivos cuando Alas arremete con más violencia contra la escritora coruñesa y todas sus obras. Incluso, en la autobiografía fingida *Cuesta abajo*, publicada en *La Ilustración Ibérica* entre el 15 de enero y el 25 de junio de 1891, y ahora desde la creación literaria, el escritor asturiano ahonda más todavía en su conflicto personal con Pardo Bazán a través del perso-

naje femenino de Emilia Pombal, empedernida lectora, demasiado sensual y atrevida, a la que se le parece físicamente y es tratada de un modo hiriente.

Laureano Bonet (2003) llega a fijar una cartografía, basada en seis rasgos, que recoge «los sedimentos psíquicos e ideológicos» (2003: 168), incluidos en ese repudio de doña Emilia por parte de *Clarín*. Son los siguientes, algunos de ellos «verdaderos fantasmas emocionales» (168): la dificultad de Alas por asumir el paradigma de la mujer sabia y letrada, el de ese binomio más la pureza lírica, el negarle un humor romántico, la afinidad entre la condición femenina y la avidez por lo novedoso, el veto a explorar las parcelas más repulsivas de la sexualidad, y la disparidad entre la buena salud de la escritora y sus dificultades para penetrar en los abismos del alma.

Diferentes elementos, pues, de diversa condición fueron marcando esas divergencias profundas entre unas reseñas y otras. A ellas se dedicarán las páginas siguientes, síntesis de otras (Penas 2003) que pretenden mantenerse lo más posible al margen de lo personal y perseguir horizontes más objetivos de la mano de la crítica y la investigación literaria.

Leopoldo Alas comenzó su labor de crítico de Emilia Pardo Bazán con un artículo sobre su segunda novela, *Un viaje de novios* (1881), que incluyó en el ensayo compartido con Armando Palacio Valdés, *La literatura en 1881* (1882)[1]. Es, sin duda, su trabajo más ecuánime sobre la autora coruñesa. *Clarín* sabe descubrir las virtudes de la obra pero también sus defectos en la segunda parte de la reseña, si bien en la primera entra en discutibles encasillamientos sobre la adscripción del arte literario de doña Emilia que chocan con sus palabras del prefacio de la novela. En él Pardo Bazán se considera seguidora de la tradición del realismo hispano, tanto pictórico –Velázquez, Goya– como literario –*La Celestina*, *El Quijote*, Tirso de Molina o don Ramón de la Cruz–, pero no quiere que la adscriban al naturalismo francés. Tanto es así que por primera vez enuncia su fórmula narrativa como integración de la materia y el espíritu, frente a la exclusividad de lo físico del movimiento galo. Sin embargo, Alas dice que ella explica «su manera de ser naturalista» (42) y habla del «naturalismo español, a que ella se acoge» (42)[2]. Y al preguntarse si *Un viaje de novios* es naturalista, res-

[1] *Previamente publicó dos reseñas, una en* El Día *(2-I-1882) y otra en* La Ilustración Gallega y Asturiana *(18-I-1882).*

[2] *Cito, y así lo haré en adelante, por mi edición de los textos de* Clarín *sobre Pardo Bazán (2003).*

ponde: «El autor dice que sí; que lo es a la española» (42). Son declaraciones con las que *Clarín* crea ambigüedades no sólo sobre la escritora, sino confusión sobre el naturalismo en España. También la encasilla como tradicionalista o conservadora, al igual que a Alarcón y Pereda, pero no su arte, en el que consigue mantener «la indiferencia» (41) y mostrar la «imparcialidad y la tolerancia» (40).

El análisis de *Un viaje de novios*, desde una óptica naturalista, apunta a la conclusión de que tiene elementos propios del movimiento, auténticos aciertos, y otros, errores, ajenos a él. Entre los primeros destaca el estilo, las voces del narrador y los personajes, alaba la espontaneidad de algunos diálogos, tomados de la observación directa, y la objetividad de las descripciones. Entre los segundos, encuentra afectación en el empleo de arcaísmos e hipérbatos que resultan artificiosos.

Con gran acierto escudriña Leopoldo Alas en la composición de la novela, auténtica piedra de toque en sus postulados narrativos. Descubre que falta «unidad de propósito» (43), lo que se evidencia en algunos desequilibrios entre lo narrativo y lo descriptivo que hay que relacionar con el origen de la novela, nacida como libro de viajes. Pone *Clarín* el dedo en la llaga al hacer notar la falta de funcionalidad de ciertas descripciones que influyen negativamente en el nudo y en el desenlace. Las descripciones de Vichy sustituyen en la parte central de la novela a la profundización en la intimidad de Lucía que cobija el desarrollo de su incipiente amor por Artegui. Y lo mismo sucede con las de la enfermedad de Pilar que suplantan los progresos de ese amor, por lo que el desenlace no se prepara y resulta, así, abrupto y precipitado.

Con respecto a los caracteres, destaca los secundarios pero, sobre todo, a la protagonista, construida de forma coherente, llena de matices y con una conducta digna y lógica. Sin embargo, el personaje masculino principal, bastante folletinesco, resulta, como dice Alas, «falso, borroso» (45).

Para finalizar, alude a que los defectos de la novela no revelan pobreza de ingenio porque en ella hay bellezas que descubren a un verdadero artista, y anima a su autora a seguir escribiendo.

Clarín se mostró entusiasmado con la tercera novela de doña Emilia, *La Tribuna* (1883) en su reseña de *El Día* (2-III-1884), recogida en *Sermón perdido* (1885). Ese entusiasmo viene de que el crítico asturiano hace una valoración un tanto sesgada: es «naturalista por todos los lados» (52), sin reparar ni en los aspectos folletinescos ni costumbristas.

El tono amable que preside el artículo lleva a Leopoldo Alas a sustraer al lector los defectos de la novela. Quizá, en este sentido, lo más llamativo, dado que para él la construcción de los caracteres es uno de los pilares fundamentales de su estética novelística, sea el que no presente ningún ataque sobre el débil trazado de Amparo, la protagonista. La casi nula penetración psicológica resulta evidente, pero se suaviza este fallo.

Sobre el aspecto satírico, cómico o irónico de la Revolución, la República federal, etc., *Clarín* es conciliador. Podría haber arremetido, como republicano, contra esto, pero no lo hace. Se limita a decir que doña Emilia escribe mejor cuando se aparta de ese camino y que es necesario frecuentar lugares y tratar personas que ella no conoce ni conocerá.

Tampoco entra Alas en la composición de la novela, aunque no resulte perfecta, pero alaba varios capítulos, pareciéndole el mejor «El Carnaval de las cigarreras», que funda en algo que, pasado el tiempo intensificará pero ya con mala intención. Se trata de la consideración de la autora como ser andrógino, una especie de hermafrodita entre hombre y mujer: «Hay allí observaciones, pensamientos, rasgos, que sólo puede producir una mujer que por milagro de la naturaleza, sin dejar de ser mujer, ni en un ápice, sea tan hombre como Emilia Pardo (...) piensa como hombre y siente como mujer» (54). Destaca también la presencia del color, «la fuerza y corrección con que lo emplea» (52), que atribuye a la influencia de los Goncourt. Ella misma los admiraba y se sentía dotada de un temperamento colorista como declara en *La cuestión palpitante* (1989: 236 y 231). La última parte de la reseña es una sucesión de elogios y el cierre, casi de apoteosis, subraya la dimensión internacional de la autora.

Sólo una vez, que se sepa, doña Emilia pidió al crítico asturiano que escribiese sobre una novela suya. Lo hizo con *El Cisne de Vilamorta* (1885) en una carta del 18 de abril del mismo año de su publicación, en la que le ruega: «diga algo de ella» (Gamallo Fierros 1987: 297). Y, en efecto, *Clarín* correspondió a esa súplica con un artículo que saldría en *El Globo* (17-IX-1885), luego recogido en *Nueva campaña* (1887). Es francamente favorable, aunque no sincero pues en una epístola a Galdós del 3 de julio (Ortega 1964: 232-233) le había confesado que la obra no le llenaba y que destacaría en aquél sus bondades pero callaría los defectos.

Así, desde el comienzo se suceden las alabanzas no sólo a *El Cisne de Vilamorta*, sino a la trayectoria firme de su autora, una vez más

encuadrada en el naturalismo. Considera que la composición está mejor resuelta que en *Un viaje de novios*, pero no el diseño del personaje protagonista, Segundo García, plano y estereotipado en comparación con Lucía. Aprecia la figura de Leocadia y los personajes secundarios como el diputado de la Comba, el hijo deforme de la maestra o su criada. También, las descripciones, realizadas con maestría.

Esta reseña de compromiso termina con una profesión de fe sobre la escritora coruñesa: «espero, con legítima esperanza, maravillas; y día llegará, me lo da el corazón, en que pueda decir con la sinceridad que tanto he usado: «Ahí tienen ustedes una obra maestra; la ha escrito la mejor artista de Galicia; una de las mejores de España». Esto profetizo; y si no, al tiempo» (63).

Las expectativas clarinianas sin duda se cumplieron con *Los Pazos de Ulloa* (1886), que viene siendo considerada la obra más granada de Pardo Bazán. De que le prestó una especial atención hablan los dos largos artículos que le dedicó, uno finalizada la lectura del primer tomo, y otro al concluir la del segundo. El primero consta de tres apartados que publica en *La Opinión* (7, 18 y 30 –XI- 1886), más tarde incluido en *Nueva campaña* (1887). Realmente consagra en él muy pocas líneas a esta nueva entrega de doña Emilia, de lo que se disculpa por no ser su propósito destinarle más hasta que la publicación fuese completa. Pero da ya algunas opiniones muy positivas sobre el estilo, el argumento y el protagonista, que demuestran grandes progresos, tanto que *Los Pazos de Ulloa* «prometen ser la mejor novela de su autora» (80).

La primera parte de la reseña, tras saludar la nueva colección de la editorial Cortezo, *Novelistas españoles contemporáneos*, que inauguraba precisamente *Los Pazos*, se dedica a los *Apuntes autobiográficos* que la preceden. La perspicacia de *Clarín* resulta evidente al darse cuenta que esos *Apuntes* son sólo una autobiografía literaria y descubrir los esfuerzos intelectuales de doña Emilia para alcanzar una suficiencia lectora y forjarse un estilo propio, salvando obstáculos que propiciaba su condición femenina.

A la valoración positiva de este pórtico de la novela que tanto contrasta con las negativas opiniones de Menéndez Pelayo y Pereda, hay que añadir que Alas supo apreciar con justeza características fundamentales de la personalidad literaria de la escritora coruñesa: su afán por saber, su curiosidad trascendental y su «exuberante fuerza asimiladora» (71).

En la segunda parte de la reseña, *Clarín* comienza reparando en un artículo de Brunetière sobre la influencia del público femenino en la

literatura francesa. El crítico francés considera allí que los autores para agradar a las lectoras deben seleccionar los asuntos de que tratan: prescindir de algunos y centrarse en otros. Establece Alas una irreconciliable dicotomía entre la escritora y la dama que confluyen en Pardo Bazán, en la que siempre la segunda se impone a la primera en el tratamiento de determinados temas. Y observa «tres limitaciones» (74) en su arte literario que tienen que ver no sólo con esos condicionamientos femeninos y de clase social, sino religiosos. Pero *Clarín* extrapola ese reduccionismo, conservador y hasta misógino, que afecta al contenido de las novelas pardobazanianas –«someras relaciones sociales» (73)– hacia cuestiones técnicas. Así, considera que doña Emilia no penetra en la psicología de los personajes –«mira (...) con cierto desdén *los intereses del alma*» (73)–, ya que no pasa de hacer «estudios de caracteres sencillos, y aún vulgares» (73).

Aunque, es obvio, que el crítico asturiano está denunciando ahora lo que en sus reseñas anteriores había disimulado u ocultado, adoba lo dicho con palabras exculpatorias en relación con la amistad y la perspicacia de la autora. Y termina así esta segunda parte del artículo primero dedicado a *Los Pazos*: «Va todo esto delante, porque al tocar ciertas materias, jamás me perdonaría que la señora Pardo, mi amiga, me creyera imprudente o mal intencionado, o falto de tino. No lo tema: la buena fe me ayudará en esta parte delicada e importante» (75).

Sin embargo esa buena fe no parece dictar la tercera secuencia, más severa y sibilina que la anterior. Parte en ella de las consideraciones de Valera sobre el arte por el arte que, como en el caso del artículo de Brunetière, aplica a la escritora coruñesa, aunque crea que no es para ella «puro entretenimiento» (76). Razona atinadamente *Clarín* que la combatividad de la mencionada fórmula contra la literatura didáctica y tendenciosa de los años 70, es en los 80 algo anticuado. Lo que se reclama ahora no son las opiniones del autor, que conformaban la tesis de la novela, y atentaban contra el impersonalismo. Se pide en los nuevos tiempos la solidaridad del arte con el artista, con sus sentimientos, sus impresiones, sus conceptos..., todo lo cual se refleja en la obra literaria. Pues bien, Leopoldo Alas piensa que nuestra autora no lo consigue: «en las novelas de doña Emilia no veo esto. No veo ideas sentidas ni sentimientos reflexionados; no veo el alma de esta señora (...) Lo que yo digo es que Emilia Pardo no quiere enseñarnos su espíritu en sus novelas, y que para ello se abstiene de penetrar en la sustancia de las

cosas» (77). No es por falta de ingenio, ni de habilidad, ni de materia, ni por capricho. ¿Por qué, entonces?

Para desconcierto del lector y –suponemos- de la propia autora, Alas no responde a la pregunta y sus razones son sospechosamente ambiguas: «hacerlo cumplidamente, y con la delicadeza que el asunto exige, sería obra muy larga y difícil (...) Yo no hago más aquí que apuntar la observación de un hecho, señalar sus causas y resultados» (79).

Por más que *Clarín* intente paliar sus declaraciones con «tantas salvedades» (79), como él mismo dice que ha hecho, lo cierto es que está acusando a Pardo Bazán de falta de temperamento literario. Y, en efecto, en toda este primer artículo en tres partes, «predomina la actitud condenatoria que destaca los defectos pero no las virtudes, a veces con evidente injusticia y falta de objetividad» (Mayoral 1986: 100).

Si bien es verdad que el crítico asturiano se está refiriendo sobre todo a las novelas previas a *Los Pazos de Ulloa*, alguna razón, tal vez esa incipiente inquina relacionada con la fallida entrada de Galdós en la RAE a la que antes nos referimos, alimentada por ciertas opiniones de los enemigos de doña Emilia, debió pesar para que Alas escribiese una reseña, que prácticamente no lo es, pero sí un oscuro y edulcorado ajuste de cuentas, mucho más duro de lo que parece, y tan diferente a las amables líneas dedicadas a su anterior producción literaria.

La segunda reseña de la novela consta de dos partes (*La Ilustración Ibérica*, 29-I-1887 y 5-II-1887), salido ya el segundo tomo. La primera, muy divagatoria, encierra varios elogios. El del comienzo, para felicitar a su autora «por la demostración palmaria de sus facultades notables como artista. Sí; bien se puede decir ahora sin ningún género de reservas: Emilia Pardo sabe escribir buenas novelas» (81). El segundo mérito se refiere a que *Los Pazos* puede competir con la novela rusa porque «se abre su camino en el cerebro y en el corazón del lector y llega a lo más profundo, y allí arraiga» (82). La tercera alabanza relativa a que la pintura del campo gallego que se da no es de égloga, ni de poetas o filósofos soñadores, resulta un tanto desenfocada al considerarla representativa de las cosechas, de la tierra útil, como *La Terre* de Zola, lo que no se ajusta a la realidad.

Del estilo ya había hablado elogiosamente al final de la reseña de *La Opinión*, y aquí se refiere a los otros dos elementos básicos de la estética novelística clariniana: la composición y los personajes. En

cuanto a la primera, las palabras del crítico son reveladoras de su perfección: «No está reñida la naturalidad en la forma de la acción, en la marcha de los sucesos, con el arte de presentarlos de modo que exciten más y mejor el interés, y esto se comprueba en *Los pazos*, donde todo pasa en una sucesión verosímil, jamás violenta, y, sin embargo, con sabia gradación y distribución de infalible buen efecto. Es claro que entre el arte de componer y el arte de la naturalidad en la acción debe sacrificarse, siempre que haya conflicto, el primero; mas siempre que por feliz accidente o a fuerza de habilidad el artista consiga hacer compatible ambas excelencias, habrá miel sobre hojuelas» (86).

A Leopoldo Alas, ahora sí, el personaje de Julián le parece muy bien elaborado, en la misma estela de Lucía, la protagonista de *Un viaje de novios*, pero aquí mostrando «nuevas fuerzas de la novelista» (87). El curita no es un ser extraordinario y, sin embargo, doña Emilia ha conseguido convertirlo en «héroe muy poético e interesante» (86). Deshace *Clarín* posibles equívocos respecto al capellán: «todo lo que se refiere a Julián está bien pensado, mejor escrito, y sentido con gran delicadeza y fina pasión poética. Con gracia original ha sabido la autora mostrarnos el amor que inspira Nucha al buen clérigo, sin asomo de escándalo, ni aún de malicia, sin un grano de mostaza de esa que suele picar más yendo entre líneas. Nada de esto, no era tal el propósito del artista; se enamora el capellán de Nucha, como el abate Mouret de Zola estaba al principio enamorado de la Virgen» (86). Otros personajes como Pedro Moscoso y su esposa, e incluso los secundarios gozan del beneplácito del crítico asturiano.

El notable cambio entre las páginas de *La Opinión* y estas de *La Ilustración Ibérica* merece algún comentario. Sin duda, Alas apreció más la última entrega de Pardo Bazán que las anteriores, pero también es cierto que no sólo hubo coincidencias de su juicio con el positivo de Galdós y Pereda, sino que la recepción crítica de la novela estaba siendo muy buena. Por eso *Clarín* se muestra más ecuánime y se olvida de encasillamientos reductores en cuanto a su autora. Pero resulta muy significativo, en referencia directa al enfrentamiento con doña Emilia, el que sea la injusta reseña de *La Opinión* la que se incluya en *Nueva campaña* y, sin embargo, no gozase de ese privilegio la favorable de *La Ilustración Ibérica*.

También es sorprendente que el crítico asturiano no escribiese nada sobre *La Madre Naturaleza* (1887) que no debió decepcionarle y que, jugando al despiste emocional, remita una carta –1888 avanzado o

principios de 1889– a doña Emilia (Bravo Villasante 1973: 128) de tono francamente amistoso e intimista, que remata así: «Suyo, invariable, admirador y verdadero amigo» (130).

Las reseñas posteriores a la ruptura son muy diferentes a las ya analizadas. Ni siquiera merece la pena detenerse demasiado en ellas por los ingredientes que las componen. La descalificación se convierte en hábito y pecan, por lo general, de un visceralismo impropio de quien siempre se había hecho acreedor de lo contrario.

Con anterioridad al episodio concreto, ya clara desavenencia, de la primavera-verano de 1890, *Clarín* publica dos *Paliques* sobre *Morriña*, de la que había dado noticia en una *Revista mínima* de *La Publicidad*, el 30 de octubre de 1889. Salieron en el *Madrid Cómico*, el 9 y el 23 de noviembre de ese año. Lo que prueba, una vez más, que el incidente con Lázaro Galdiano no fue sino la gota que colmó un vaso que se había llenado de antiguos resquemores. Vuelve Alas a aplicar su habitual patrón de análisis basado en la composición, los caracteres y el estilo, pero con frecuencia sus palabras se tiñen de ironías maldicientes. Le parece que doña Emilia escribe demasiadas novelas y que su imaginación carece de fecundidad. Encuentra que *Morriña* tiene como gran defecto el que esté defectuosamente compuesta. De los personajes principales, sólo salva a la viuda de Pardiñas, pero no a su hijo y mucho menos a la protagonista, en la que observa falta de profundización psicológica, quien, además, se suicida sin aviso previo. Considera correcto el estilo, pero juzga como inapropiados ciertos vocablos y usos coloquiales con un afán cominero bastante ridículo.

En otro *Palique* –*Madrid Cómico*, 11-I-1890– sigue censurando la novela que Valera, sin embargo, había apreciado en la forma. Afirma aquí: «*Morriña* vale poco, muy poco. Y vale poco... porque le salió a usted mal, porque no estaba el horno para pasteles cuando usted la escribió. Es insignificante, no vuelva usted a pensar en ella» (p. 3). No obstante, una lectura más desapasionada del drama de Esclavitud Lamas proporcionaría una valoración más ecuánime.

En 1890, Leopoldo Alas incluye en *Museum (Mi revista)* un largo artículo titulado «Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras». Le había hablado de él a Galdós en una carta del 2 de julio (Ortega 1964), en la que daba su versión sobre el asunto de la ruptura –«Lázaro (...) quería hacerme tributario del furor literario-uterino de doña Emilia ayudándola a fuerza de artículos» (256-257)– y le anunciaba el tono nada favorable de ese escrito: «Total que ahora publico yo en mis folletos el

artículo que él quería postergar y el que me pedía él, pero éste no les gustará mucho ni a él ni a D.ª Emilia» (257). Tiene dos partes. En la primera, insiste en varios tópicos sobre la escritora, ya anunciados con anterioridad: «escribe a lo hombre» (102), «semeja a los literatos afeminados» (103), está demasiado pendiente de las modas y novedades literarias, así como de permanecer siempre en primer plano de la actualidad mediante conferencias y polémicas. Llega a acusarla de oportunista católica.

La segunda parte se articula en dos apartados. En el primero hace un recorrido por toda la obra literaria de doña Emilia. Subraya cómo las afinidades mutuas en opiniones literarias y de gusto en materia estética no supusieron ninguna alianza entre ambos escritores, lo que prueba su imparcialidad de crítico. *Pascual López* revelaba «talento, pero no un artista verdadero» (107), lo que sí se evidencia en *Un viaje de novios*, «la mejor» (107) de sus novelas porque «excede a todas (...) en inspiración, en gracia, novedad y fuerza, en la frescura de ser flor de ingenio» (107). Si bien mostraba, a veces, defectos de técnica superados en otras entregas posteriores, las que le siguieron fueron de menos valor hasta *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza.* Nótese que este juicio sobre la segunda novela de Pardo Bazán es exagerado y que algunas consideraciones no se ajustan del todo a las reseñas ya examinadas.

Completa esta segunda parte del artículo la crítica a *Insolación.* Su tono arrebatado contrasta con la templanza de las palabras que le dedica en un *Palique –Madrid* Cómico, 11-V-1889–, anterior al *affaire* con *La España Moderna* y Lázaro Galdiano, cuyo contenido, además, muestra cierta condescendencia con la novela. Sin embargo, los argumentos de este *Folleto VII* son insostenibles, basados en la supuesta inmoralidad de la obra, el prosaísmo y el tono desenfadado. Lo que convierte a esta reseña no sólo en la menos justa, sino en la más absurda de todas cuantas Leopoldo Alas escribió sobre la autora coruñesa. *Clarín* no entendió o no quiso entender el delicioso relato de la aventura feliz de Asís Taboada.

Las páginas finales se dedican a *Morriña* y *Una cristiana.* Vuelve a destacar en ella dos personajes femeninos: la señora de Pardiñas, ama de Esclavitud, en la primera, y la madre de Salustio en la segunda. También ve con buenos ojos al fraile. El remate de este largo artículo incide sobre el prosaísmo, el *sanchopancismo* como lo denomina el crítico, y la religiosidad realista. Son ataques que para Leopol-

do Alas avalan la falta de poesía de Pardo Bazán en sus últimas obras.

Con muy poco interés escribió *Clarín* sobre *Al pie de la torre Eiffel* (1889). Este libro de viajes recogía los artículos –*Cartas sobre la Exposición*–, publicados en *La España Moderna* en los números de julio, agosto y septiembre de 1890, fruto de la asistencia de doña Emilia a la Exposición de París, celebrada ese año. En una de las partes de un *Palique* –18-I-1890– trata con ironía unas palabras de la autora sobre la relación entre el arte y la salud del artista, sin entrar en la obra.

Sin embargo, no ocurrió lo mismo con sus dos siguientes novelas: *Una cristiana* y *La prueba*, ambas de 1890. A la primera le dedicó Alas dos *Paliques* –*Madrid Cómico*, 5 y 12 de julio-, aunque sólo uno completo, y a la segunda, tres –20 y 27 de septiembre, y 25 de octubre-, todos ellos del mismo año de su publicación.

Una cristiana, dice *Clarín*, le parece «más importante, de más intensidad estética que *Morriña* e *Insolación*» (123). Y, aunque exagera a veces en sus apreciaciones, sí acierta el crítico al precisar que su defecto principal está en que doña Emilia concibió mal la novela como autobiografía. Encuentra en ella fallos de verosimilitud porque Salustio parece tener una memoria desmedida al acordarse de demasiadas cosas. Esgrime que la obra debería ceñirse al protagonista masculino y bucear en su psicología, lo que favorece el relato en primera persona. Y con mucho tino apela a la picaresca: «allí –afirma Leopoldo Alas– la narración es elemento de carácter del biografiado (...) y los extraños son examinados desde fuera» (124). En el *Palique* del 12 de julio, aunque en tono ofensivo, vuelve a tener razón al referirse a determinados episodios que carecen de funcionalidad al no estar conectados a Salustio, con lo que se resiente el aspecto compositivo de la novela. Se detiene en errores estilísticos, si bien destaca la «frase pura, clara, armoniosa, sobriamente pintoresca» (127), y por enésima vez, reitera el buen trazado de la madre del joven y el franciscano.

El primero de los *Paliques* consagrado a *La prueba* se articula en tres partes. Es irregular, con apreciaciones exactas y otras muy discutibles. Vuelve a argumentar, como lo había hecho antes, que aquí tampoco se trasparenta el alma de su autora: «se ve lo naturalista, pero no se ve lo católico» (128). Lo que le lleva a afirmar, confundiendo las cosas, que Pardo Bazán «no oculta su antipatía ante el renacimiento de la novela de introspección» (128). Llega incluso a proclamar, apoyándose en la supuesta ironía desdeñosa con que cree que la autora ha

escrito sobre Paul Bourget: «se diría que doña Emilia le tiene odio al alma» (128). Y esto tiene que ver también con los ataques clarinianos en *La novela novelesca* (1891) porque ella había expresado en la misma encuesta del *Heraldo de Madrid*, del 4 de abril, que la psicología y el sentimiento eran indicio de una realidad más dulce que la escabrosa y amarga que pintaba el naturalismo francés. La interpretación del crítico asturiano tergiversa el asunto al atribuir a la escritora coruñesa un desprecio hacia la tendencia espiritualista.

No obstante, Alas está más atinado en las matizaciones que hace en el segundo *Palique*. Es correcto considerar que la novela no profundiza en el personaje de Carmiña Aldao, la cristiana que sufre una dura prueba con su marido. El lector, en efecto, no asiste a ningún conflicto psíquico, a ninguna lucha moral, ni al momento de su resolución. Pero es que tal como concibió el relato su autora, eso resulta imposible porque se trata de la segunda parte de la autobiografía de Salustio, y él no puede saber qué ocurre en la intimidad de su tía. *Clarín* denuncia esto y se pregunta por qué doña Emilia no cambió de procedimiento. Sigue, también, censurando los episodios marginales que afectan a la composición, para él siempre fundamental en su coherencia interna.

En el tercer *Palique*, aún teniendo en cuenta los defectos, sostiene Alas que *La prueba* llegó a interesarle hacia el final por su «arte edificante» (133) y algunas notas cómicas, no dejando de indicar, como otras veces, que la autora no está dotada para el humor. Alaba el estilo pero reprueba los tecnicismos y coloquialismos de forma un tanto extraña.

Las reseñas a *Una cristiana* y *La prueba*, a pesar de que *Clarín* vierte en ellas apreciaciones inmisericordes y maldicientes, resultan de interés. El crítico asturiano no sólo censura errores evidentes, sino que como telón de fondo puede observarse una concepción diferente de la novela espiritualista por parte de ambos escritores. Si bien las coincidencias en cuanto al realismo-naturalismo son claras entre ellos, no resulta así en aquella tendencia, que para el crítico asturiano ha de tener profundos matices psicológicos, mientras que para Pardo Bazán, con una idea más laxa, nunca ha de prescindir del medio ambiente. Sin embargo, esto no quiere decir, como reitera Alas una y otra vez, que a doña Emilia no le interese la novela de introspección o que le pierda el exteriorismo. Si en *La cuestión palpitante* mostró afinidades y divergencias con el naturalismo francés, en *La Revolución y la novela en Rusia* defendió un tipo

de narrativa, sobre todo la de Tolstói, donde el *alma* ocupa un lugar destacado, y desde las páginas de *Nuevo Teatro Crítico*, fundamentalmente, alabó la literatura intimista de Bourget. Pero *Clarín* hace caso omiso, ahora, de esas conferencias ateneísticas, luego recogidas en libro, y de la oportuna divulgación –otra vez dejada escapar por él– de una nueva estética realizada por la escritora coruñesa.

No fue nada objetivo Leopoldo Alas a la hora de juzgar –*La Correspondencia de Madrid*, 15 de febrero, 1891– el *Nuevo Teatro Crítico*, la revista dirigida y redactada por doña Emilia. Ataques incomprensibles pueblan la reseña: a su carácter misceláneo, al excesivo trabajo para una única pluma, a la premura en escribir por ser mensual, al alejamiento de la autora, antes amiga, etc. Y cuando sale el segundo número, el contenido del fragmento de un *Palique* –*Madrid Cómico*, 14-II-1891– que le dedica se centra, sobre todo, y de un modo impertinentemente infantil, en los «descuidos» lingüísticos de Pardo Bazán.

Tampoco demostró *Clarín* más ecuanimidad en la reseña –*Los Lunes de El Imparcial*, 29-II-1892– sobre *La piedra angular*. Comienza diciendo que no demuestra decadencia en el arte narrativo de su autora, pero cae en clara contradicción cuando confiesa más adelante que la novela «no tiene de literario más que la apariencia; es en el fondo, y no creo que quiera ocultarlo, un tratadito de sociología criminológica» (154). La halla acreedora de tres defectos: la precipitación que acarrea descuido lingüístico, la «falta de asimilación reflexiva y estética del objeto escogido» (153), y «el modo vulgar, de superficial *actualidad*, con que el asunto está tomado» (153). Pero estas carencias no resultan convincentes. El debate sobre la pena de muerte, muy vivo en la realidad de la época, es el tema de *La piedra angular*. Y su tratamiento no puede ser calificado de vano, lo que ratifica el final de la novela con el suicidio de verdugo de Marineda, atormentado por un trabajo legal que no consigue soportar.

La negativa crítica –*Madrid Cómico*, 5-VI-1897– a *El tesoro de Gastón*, una novela intrascendente, puede, sin embargo, calificarse de justa. Pero no es de recibo el análisis de algunos cuentos pardobazanianos en los que se subrayan los «gazapos» estilísticos, impropiedades lingüísticas y defectos gramaticales de su autora. Trata de mitigarlo admitiendo su capacidad para el género cuentístico, negada, sin embargo, en una carta abierta –7-VII-1892– al director del diario valenciano *Las Provincias*.

De toda esta labor crítica de Leopoldo Alas sobre numerosas obras de Emilia Pardo Bazán cabe llegar a ciertas conclusiones, a pesar de la

complejidad que el asunto encierra. Además de la existencia, como se dijo más arriba, de dos tipos de reseñas, favorables y desfavorables, el signo de ambas viene dictado, con frecuencia, por causas extraliterarias. Pero, también, influyen concepciones novelísticas diferentes sobre todo en lo que concierne a un modelo psicológico o poético, cuya formulación teórica ofrece en *Clarín* unos perfiles mucho menos nítidos que la del modelo realista-naturalista. No obstante, no debe perderse de vista que la escritora coruñesa no realiza en su momento histórico un trabajo propio de su sexo, por lo que suele ser medida con otro rasero en ese mundo exclusivamente masculino. El crítico asturiano la apoyó en sus comienzos, luego intentó desprestigiarla cuando dejó de ser una promesa, pero esas *relaciones literarias*, al margen de los malsanos personalismos, no pueden desvincularse del apasionante debate sobre la novela que se produce por aquellos años en España.

Bibliografía

BONET, L.: «*Clarín* y E. Pardo Bazán: estampas de un conflicto literario», *La Tribuna*, 1 2003, pp. 165-181.

BRAVO VILLASANTE, C.: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

DAVIS, G.: «The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, vol. 39, 4, October, 1971, pp. 378-394.

GAMALLO FIERROS, D.: «*La Regenta*, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a "Clarín"», *Actas del Simposio Internacional Clarín y La Regenta en su tiempo, Oviedo 1984*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, 1987, pp. 277-312.

MAYORAL, M.: ed., «Introducción» a *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 7-104.

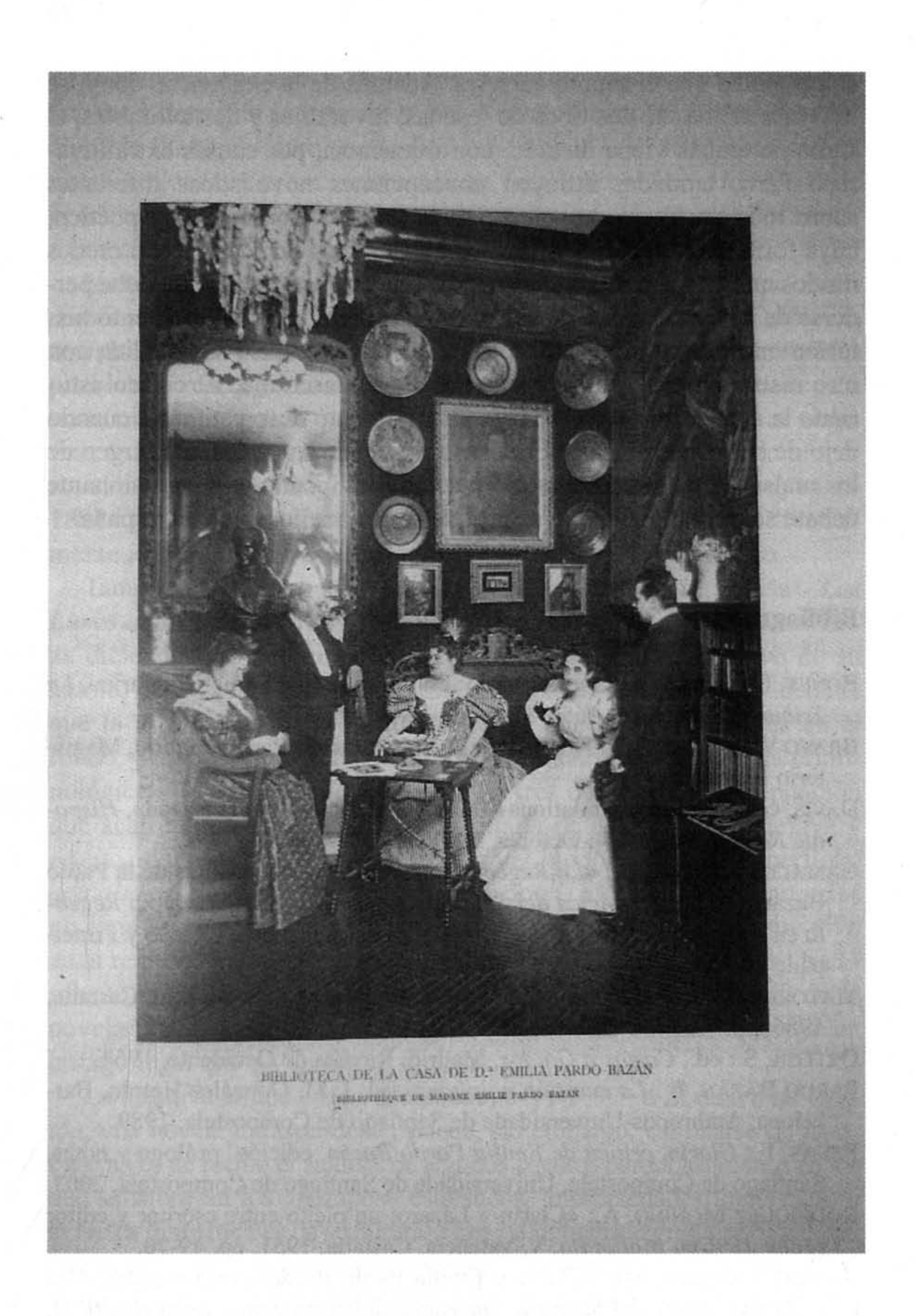
ORTEGA, S.: ed., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

PARDO BAZÁN, E.: *La cuestión palpitante*, ed. J. M. González Herrán, Barcelona, Anthropos-Universidade de Santiago de Compostela, 1989.

PENAS, E.: *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, edición, prólogo y notas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: «Clarín y Lázaro: un pleito entre escritor y editor (1889-1896)», *Bibliofilia*, V, Valencia, Castalia, 1951, pp. 49-70.

SOTELO VÁZQUEZ, M.: «*Clarín* y Emilia Pardo Bazán», en *Leopoldo Alas «Clarín». Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, eds. A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 161-185.



Tertulia en casa de Pardo Bazán, calle de San Bernardo, Madrid. Fotografía de Franzen

Pardo Bazán y Valera: un vínculo letrado

Marisa Sotelo

Estudiar las relaciones literarias entre Juan Valera y Emilia Pardo Bazán es analizar una especie de poliedro irregular con diferentes facetas o caras, pues se trata de una fructífera relación entre dos escritores de un mismo período histórico con una amplia obra literaria aunque con concepciones estéticas muy distintas que, sin embargo, no fueron obstáculo para una buena y duradera relación personal. La escritora coruñesa, aunque no compartía muchas de las ideas del diplomático y escritor cordobés, admiró siempre su talento como novelista más allá de sus discrepancias ideológicas o estéticas muy evidentes sobre todo durante 1883-1887, los años de la polémica recepción del naturalismo en España.

El primer acercamiento de Emilia Pardo Bazán a las obras de Valera, según los imprescindibles *Apuntes autobiográficos* de la coruñesa, se produce en la década de los años setenta, con posterioridad a la publicación de *Pepita Jiménez*: «Allá por los años 74 y 75, no sólo no manejaba yo sus obras, sino que ignoraba la existencia de Galdós y Pereda, y apenas tenía noticia de la de Valera y Alarcón» (Pardo Bazán 1973a: 711). Matizará estas palabras poco después explicando que gracias a un amigo, menos metido que ella en «la redoma» de los estudios sobre religión y ciencia que la ocupaban por aquellos años, le recomendó la lectura de «las novelas de Valera y Alarcón», para finalizar señalando: «Con *Pepita Jiménez* empecé mi función de desagravio a las bellas letras nacionales; siguió *El sombrero de tres picos,* y ya en lo sucesivo no necesité que nadie me pusiese sobre la pista» (Pardo Bazán 1973a: 716). Ciertamente, la admiración de Emilia Pardo por la obra narrativa de Valera se mantendrá inalterable a partir de este momento, no así en otros aspectos como el de la crítica o el de la Academia, en el que protagonizó una sonada polémica en defensa de la presencia de mujeres en la prestigiosa institución cultural.

La concepción artística, la tarea crítica y, muy especialmente, la posición frente a la nueva estética zolesca, les llevó a posiciones

encontradas. Así mientras Emilia Pardo, desde sus artículos de *La cuestión palpitante* (1882-3), se convertía en una de las máximas divulgadoras del naturalismo en España, Valera, desde una posición netamente idealista y hegeliana, no compartió nunca los principios ideológicos y estéticos del naturalismo francés por considerarlos contrarios al principio supremo del arte, la consecución de la Belleza.

En *La cuestión palpitante* Emilia Pardo, además de divulgar el ideario zolesco, consagra una parte importante de sus artículos a historiar la literatura francesa romántica y realista así como a trazar el panorama de la novela en España. En dicho panorama, que es en definitiva una certera genealogía de la novela española desde la tradición realista del siglo de Oro –Cervantes y la picaresca–, pasando por el costumbrismo con Fernán Caballero y los aportes idealistas de Alarcón y Valera, acaba concediendo a este último un papel preeminente y singular: «Valera, aunque idealista, es un novelista aparte, que no formará escuela porque es recio de imitar, según se entiende a poco que reflexionemos en las condiciones que reúne» (Pardo Bazán 1973b: 640), ya que, a juicio de la narradora coruñesa, la característica fundamental que separaba al autor de *Pepita Jiménez* de sus posibles imitadores era su «elegante y pura dicción», que procedía no sólo de la lectura atenta de Cervantes sino, sobre todo, de «los místicos, escritores castizos por excelencia», de los que indudablemente había aprendido el arte del buceo psicológico con que «escrutan y sondean los arcanos misteriosos del alma para explicarlos en frase de oro y párrafos de labrado marfil» (Pardo Bazán 1973b: 640). Por ello, como asidua lectora de la *Révue Littéraire,* encuentra lógico el comentario a propósito de la traducción al francés de *Narraciones andaluzas* de que fue forzoso suprimir mucho de ellas porque contenían *trop de théologie,* para puntualizar gráficamente como se distanciaban del tópico del andalucismo más ramplón: «Pensaban nuestros vecinos que las hijas de *Dom Valera* eran unas gitanas alegres, armadas de castañuelas, dispuestas a bailar seguidillas y jaleo, y se encontraron con unas monjas contemporáneas de Santa Teresa y fray Luis de Granada, que apenas dejaban asomar por entre los pliegues de la toca su bello rostro helénico, donde lucía una sonrisilla volteriana» (Pardo Bazán 1973b: 640). Porque las obras de Valera eran para Emilia Pardo la suma del ideal pagano, el de nuestro Siglo de Oro y el de la más refinada cultura moderna, sin olvidar su extraordinaria capacidad de introspección que lo sitúa a la altura del autor de *El rojo y el negro*: «Como además Valera es muy sagaz,

muy psicólogo, muy dueño de sí, parece que los hados le reservaban en la novela española el lugar de *Stendhal* en la francesa» (Pardo Bazán 1973b: 640).

De igual modo, muy tempranamente doña Emilia supo ver también los factores que alejaban a Valera de la estética zolesca: «su condición atildada y aristocrática, que le mueve quizás a considerar el naturalismo como algo tabernario y grosero, y la observación de lo real como trabajo indigno de una mente prendada de la hermosura clásica y suprema» (Pardo Bazán 1973b: 640), tal como se patentiza en algunas de sus mejores novelas, *Pepita Jiménez* y *Doña Luz*.

Como es sabido, a la publicación de estos artículos en *La Época* (noviembre, 1882 – abril, 1883), y a su posterior recolección en libro con el título de *La cuestión palpitante* (1883), siguió una amplia polémica entre los defensores de la nueva estética, Clarín, Galdós y la propia Emilia Pardo, y los detractores de ella, entre los que se contaban Menéndez Pelayo, Pereda y por supuesto Valera. No entraré en los detalles de dicha polémica que se desarrolló fundamentalmente en prensa periódica, inicialmente en *La Época* y *El Imparcial* para después inundar las columnas de múltiples revistas de divulgación cultural como *La Revista Contemporánea, La Revista de España y La Ilustración Ibérica,* entre otras publicaciones menores, sin olvidar la prensa y publicaciones católicas –verbigracia *La Ciencia cristiana*–, que también tomaron cartas en el asunto. Lo cierto es que la polémica llegó hasta el año 1887, cuando el naturalismo como estética literaria empieza hacer quiebra no sólo en la literatura francesa, con la disolución del cenáculo de Medán y el Manifiesto de los cinco contra la publicación de *La Terre,* sino que en la literatura española, a las conferencias de doña Emilia en el Ateneo madrileño sobre *La revolución y la novela en Rusia*, primer síntoma de cambio, viene a sumarse la publicación de *Fortunata y Jacinta,* que señala una clara inflexión espiritualista en los derroteros de la novela del último tercio del siglo XIX.

En este contexto dos extensos ensayos de muy distinta índole cierran la polémica, el de Rafael Altamira, «El Realismo y la literatura contemporánea», en *La Ilustración Ibérica* (24-IV a 23-X-1886), proclive al naturalismo, y una serie de artículos radicalmente contrarios a dicha escuela, que bajo el marbete de «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas «(1886-1887) publicó Valera en *La Revista de España*. En realidad, en el caso del autor de *Pepita Jiménez*, más allá de una confirmación de sus principios estéticos expuestos bastantes años

antes en «De la naturaleza de la novela» (1860) y «¿Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX?» (1861), estos diez artículos fueron una contestación en toda regla a *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, que el autor decide publicar al compás de la versión francesa llevada a cabo por Savine con el título de *El naturalismo.* Las múltiples alusiones personales, que pautan el extenso ensayo, no pasaron desapercibidas para la escritora, quien en sus *Apuntes autobiográficos,* evocando el clima de polémica suscitado por sus artículos, escribe con innegable satisfacción: «y hasta consiguen, al cabo de los años mil, volver a poner en manos de Valera su nunca oxidada pluma» (Pardo Bazán 1973a: 721). Por su parte, el autor cordobés ya en 1882 había confesado a Cañete en carta desde Lisboa, fechada el 22 de abril de 1883, que tanto *La Poética* de Campoamor como «los artículos sobre realismo de doña Emilia Pardo Bazán me escarabajan en la mollera y me producen comezón y prurito de lanzarme a la palestra a defender las sanas doctrinas y a fustigar duramente tan bárbaras y peligrosas novedades, si es que novedades merecen llamarse las extravagancias y tonterías congénitas con el ser humano de *ab initio»* (Valera 2004: 134).

Actitud combativa de Valera que hizo una lectura sesgada de la nueva estética. El naturalismo era para él sobre todo la pintura de lo feo y abominable que había en la naturaleza, elementos que a su juicio no tenían cabida en el arte, cuya finalidad era la creación de lo bello y «todo propósito de enseñanza, de moralización, etc., está por bajo, o es extraño al arte. Nada más absurdo que la teoría que trata de establecer Zola en su libro crítico, titulado, *La novela experimental»,* que considera vulgar sofistería, argumentando que el novelista no puede experimentar con sus personajes, lo que dicho sea de paso equivale a no haber entendido el concepto de experimentación artística, que tan bien entendió e interpretó Clarín. No obstante, a pesar de su rechazo radical de la estética naturalista por pesimista y determinista y, sobre todo, por tender a convertir la novela en «documento humano e investigación zoopatológica», Valera distingue con claridad entre el discurso teórico zolesco, que no comparte en absoluto, y su tarea como narrador: «Si las novelas de Zola no son detestables y aburridas, es porque los preceptos del autor van por un lado, y su pluma, cuando es novelista y no crítico, va por otro», distinción que también había señalado doña Emilia en *La cuestión palpitante,* donde se valora sobre todo al Zola novelista. Puntualiza asimismo Valera la



impresión de lectura que le había producido una de las novelas más comentadas, *Nana,*

> «me basta para ver que Zola nada enseña, pues no ha de llamarse enseñar el poner a la vista vicios e indecencias nauseabundas, de las cuales, por desgracia, están el mundo y las historias tan llenos, que apenas habrá persona que no sepa más de lo que conviene. *Nana,* no obstante, divierte, porque está escrita con arte; porque el autor, con todos aquellos horrores y torpezas, ha acertado a formar, si no una acción, una serie de aventuras enlazadas, con interés, con lances tremendos, con escenas dramáticas y con verdad humana, aunque abominable» (Valera 1934: 586-7)

Ya en 1891, cuando la polémica sobre el naturalismo se ha serenado, vuelven a coincidir en los debates literarios don Juan y doña Emilia. En España el debate sobre la evolución literaria impulsado por el periodista Jules Huret en *L'Écho de Paris* (3-III a 5-VII-1891), en el que alcanzó especial resonancia el artículo de Marcel Prevost, «Le Roman Romanesque», tuvo su correlato en las columnas de *El Heraldo de Madrid.* Dicho rotativo inicia una encuesta en la que participa en primer lugar Emilia Pardo con el artículo «La novela novelesca» (24-V-1891), y unos días después se publican los artículos de Clarín, (4-VI) y el de Picón también con el mismo título (11-VI). Entre estos dos últimos aparece el de Valera, que fue el único que tituló de forma distinta, «La novela enfermiza» (5-VI). La intención del rotativo madrileño era comprobar si había alguna semejanza entre la nueva orientación psicológica y espiritualista, que se iba abriendo paso en la narrativa francesa de la mano de Paul Bourget, y los postulados de algunos de los narradores más representativos del panorama español. Evidentemente en España la orientación narrativa dominante también había ido cambiando desde 1887 y de ahí que nuestros novelistas expresaran posiciones bien distintas, pues mientras Clarín entendía que la novela novelesca era novela de sentimiento, novela poética, para doña Emilia, que adopta un tono claramente admonitorio y moralista, era una vuelta al folletín y una orientación pseudoespiritualista que dibuja con un curioso símil culinario:

> «Este nuevo avatar o encarnación de las letras francesas estaba previsto. Volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento, era natural después de tanta pimienta y tanta mostaza y tanto peleón. El diablo, harto de carne –decimos por acá– se hizo fraile. No me fío, sin embargo. A la moralidad y la religiosidad que no descansan

> en la fe sólida, sencilla, una y eterna, se las lleva pateta muy pronto. Estos arrepentimientos y ascetismos de *fin de siglo* son puramente el fenómeno de los calaveras: la náusea de la materia, al día siguiente de alguna desenfrenada orgía. En tales momentos, cualquier perdido que tenga algo de imaginación piensa muy formal en abstenciones, penitencias y claustros. Que corran días, y al primer choque de vasos, a la primera chispa de unos ojos, allá van las resoluciones santas. ¡Ah! El que quiera ser edificado, deje las futuras novelas idealistas y aténgase a la *Imitación de Jesucristo* (Pardo Bazán 1891: 43-4)

El juicio de don Juan Valera, en un tono acentuadamente irónico y mostrando nuevamente manifiesto desdén por las novelas de Emile Zola, no ha variado sustancialmente desde sus primeros trabajos de los años sesenta. Para él la novela no puede ser determinista ni se pueden derivar de ella pretensiones utilitarias, aunque sean docentes o sociológicas. Sin embargo, al juzgar las novelas de Marcel Prevost no se muestra tampoco complacido por ese resurgir del idealismo, que interpreta como un síntoma de que la nueva orientación narrativa es claramente enfermiza, «llena de malsanos y encanijados refinamientos de lascivia» (Valera 1996: 296), en consecuencia y paradójicamente declara preferir las novelas antes repudiadas de Zola, hasta las consideradas más escabrosas *Nana* y *La tierra.*

El 15 de abril de 1905 fallece en Madrid el autor de *Pepita Jiménez,* dejando inacabado un estudio dedicado a *El Quijote*, con motivo del tercer centenario. Pocos meses después Emilia Pàrdo Bazán le dedicará uno de sus mejores trabajos biográfico-críticos. Se trata de tres artículos sobre la personalidad, el crítico y el novelista, que inicialmente vieron la luz en la revista *La Lectura* (1906), posteriormente la autora los utilizó como material para una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, el 23 de febrero de 1907 y, finalmente, con algunas ampliaciones y retoques pasaron a formar parte de *Retratos y apuntes literarios* (1908). Estos trabajos escritos bajo la impronta de la muerte de Valera siguen la metodología propuesta por Sainte-Beuve, que tantas veces aplicó doña Emilia en su tarea crítica. El punto de partida es la personalidad del autor y desde ella, teniendo en cuenta su aprendizaje literario, sus lecturas, su peculiar visión del mundo, analiza su faceta como crítico literario *dilettante* e irónico y finaliza con el estudio de su obra novelística.

En el primer artículo, dominado por un tono lógicamente evocativo y elegíaco, doña Emilia subraya con extraordinaria agudeza las características del espíritu académico, «clásico» de Valera, patentes en las

cualidades de su talento que hacían de él un hombre fuera de su tiempo, afín al Renacimiento, por su espléndida formación humanística, su «prurito epigramático» y su «escepticismo ameno». Todas estas cualidades, que Emilia Pardo, siguiendo postulados tainianos, subraya en Valera, dibujan una personalidad compleja e insustituible. De una parte, una fisonomía literaria en la que «ha persistido tanto el carácter de su raza, de su región y de su patria», haciendo del autor un perfecto cosmopolita sin dejar de ser auténticamente castizo al mismo tiempo. De otra, una fisonomía mental propia de un enciclopedista dieciochesco, como el filósofo de Villabermeja, protagonista de *El comendador Mendoza,* verdadero *alter ego* de su autor.

En la segunda parte del ensayo la autora coruñesa, buena conocedora del ejercicio de la crítica literaria, se pregunta hasta qué punto estaba viva la crítica de Valera:

> «En cuanto a representación de una individualidad, sí; con leer sus críticas retrataríamos a Valera; conoceríamos, según el método de Sainte-Beuve, al perfecto *dilettante* esmaltado de filósofo platónico y alejandrino; diestro –según la definición de Bourget– en transformar el escepticismo en instrumento de goce, y la sutil ironía en el único instrumento de castigo y venganza. Al mismo tiempo, de Valera crítico diríamos que no abrió el surco que era de esperar que abriese en el público, en la formación y educación del criterio general, en la depuración del gusto y en el aprecio de la belleza (Pardo Bazán 1973c: 1417)

Su tan elogiada condición de clásico hace que lo más vivo de su crítica sea precisamente el análisis de las obras ya consagradas, por ello doña Emilia lamenta que no se hubiese dedicado a trabajos de carácter histórico-literarios, donde sus cualidades de equilibrio, sensatez y mesura hubiesen proporcionado importantes frutos, alejados por igual de la adulación gratuita como de férula y el garrote tan frecuentes en otros críticos contemporáneos.

Doña Emilia no entra a analizar en detalle ninguno de los trabajos críticos de Valera, sino que se centra fundamentalmente en la naturaleza y características de su crítica estrechamente ligadas a su personalidad literaria y humana. Así en los «Apuntes sobre el Arte nuevo de escribir novelas», juzga que se publicaron un poco a destiempo, cuando la discusión sobre el naturalismo estaba prácticamente zanjada y de ahí sus palabras:

> «Sólo diré, buscando el centro y ápice de la impugnación de Valera, que en la escuela naturalista lo que le enoja es el pesimismo. Tiene esa tendencia

> filosófica la virtud de sacar de quicio al autor de *Doña Luz*, partidario de que la vida es buena –a pesar de sentir incondicional devoción por Leopardi, el desesperado–. La contradicción se explica: el Valera pagano, amador de la perfección, es el que admira al poeta de Recanati; el Valera (...) persuadido de que nos perfeccionamos lentamente, es el que se rebela contra las terribles anatomías de Zola» (Pardo Bazán 1973d: 1428)

Tampoco juzga a fondo *Las cartas americanas* aunque señala la utilísima información que contienen sobre temas y asuntos poco conocidos aquí a la par que subraya la continua y noble vindicación de España y su papel histórico en el descubrimiento de América que late en sus páginas. Y tras repasar la posición de Valera en la polémica con Campoamor a propósito de la poesía, Emilia Pardo, que, como ya quedó dicho al principio, no compartía los postulados estéticos de Valera, no duda en reconocer la beneficiosa influencia de su tarea crítica por su «serenidad de criterio» y su «juiciosa duda». Consecuencia de cualidades como «el optimismo; la indulgencia con los secundarios; la reprobación satírica de los tristes aburridos, austeros y tartufos; la alegría de vivir; el sentido común realzado por la elegancia de la ironía; la prevención y cautela contra las nuevas direcciones en arte y pensamiento» (Pardo Bazán 1973d: 1428-9).

Finalmente, ante el Valera novelista, doña Emilia establece de partida una certera distinción, el autor de la espléndida novela, *Pepita Jiménez,* no era un novelista nato de la estirpe de los Galdós, Balzac o Dickens «aunque ya quisieran muchos haber escrito *Pepita Jiménez*», verdadera culminación de su obra narrativa. Nada tiene de novedoso este juicio de la novelista gallega, pues desde los artículos de *La cuestión palpitante,* siempre consideró dicha novela como una auténtica obra maestra, no superada por el resto de la producción narrativa posterior, aunque considere también muy valiosa *Doña Luz.*

Lo más interesante a este respecto es el juicio sobre la génesis de la novela que «no nació –dice– relato novelesco; nació filosofía místico-satírica», justificando su entusiasmo por *Pepita Jiménez* en el cotejo de sus opiniones con las de González Blanco en el estudio sobre Valera de *La literatura española en el siglo XIX.* A partir del trabajo del agustino puntualiza varias cuestiones de interés, en primer lugar que lo más poético de Valera no fue su producción poética sino el trazado de la psicología de Pepita; en segundo, subraya certeramente como «sin penetrar en los recodos del vivir enciclopédico, encerrándose en un círculo muy reducido, con sólo visitar un alma, con un caso amoroso, se

puede escribir una inolvidable novela» (Pardo Bazán 1973e: 1431). Y en tercer lugar, en cuanto a las digresiones, tan censuradas en las novelas del diplomático cordobés, doña Emilia encuentra totalmente justificado su uso porque «son realmente urdimbre psicológica», sirven para descubrir el alma de don Luis y la transformación que en ella se va verificando desde el ideal místico al amor humano.

Por ultimo, la autora de *Los Pazos de Ulloa* se adelanta a la crítica actual al subrayar que el interés de la novela reside fundamentalmente en la primera parte, pues el «análisis de esa lucha es admirable; no se sabe qué preferir, si la forma exquisita que reviste la autointrospección de los sentimientos del protagonista, o la lucidez psíquica con que se estudia el nacimiento de una pasión y los heroicos esfuerzos del combate para vencerla». Y añade: «sin que yo iguale a Stendhal con Valera, en cuanto a analítico, hallo en el análisis delicado de la transformación de don Luis de Vargas una serie de páginas dignas del psicólogo más agudo y dignas de la inmortalidad» (Pardo Bazán 1973e: 1432-3)

El estudio de la restante producción narrativa de don Juan es rápido pues se reafirma en su juicio de que ninguna de las novelas posteriores supera a la obra maestra, no obstante vuelve de nuevo a comparar a Valera con el autor de *Rojo y Negro* a propósito de la factura de los personajes de los que dice son diferentes versiones del mismo autor, que, como el novelista francés, «se escruta y se revela, incapaz de interesarse por lo que no sea su propia alma» (Pardo Bazán 1973e: 1434)

Casualidades del azar, a pesar de que este trabajo de la autora coruñesa, que inicialmente surgió como una necrológica, tenía visos de ensayo biobibliográfico, sobre todo, en la versión definitiva de 1908, *Apuntes y retratos literarios,* el 13 de mayo de 1921 aparecía en el diario *ABC* el que sería el último artículo de la Condesa de Pardo Bazán, titulado «Aprendiz de helenista» y dedicado de nuevo a Valera. Pues si en 1905 la muerte del autor había sido el desencadenante del extenso ensayo de doña Emilia, ahora la muerte de ésta, acaecida el 12 de mayo de 1921, convertía en póstumo el mencionado artículo del rotativo madrileño dedicado también al autor de *Pepita Jiménez.* En este último trabajo que apareció en la sección habitual «Un poco de crítica», la pluma de una escritora consagrada y con extraordinario prestigio entre sus lectores volvía con generosidad a evocar la figura del escritor y del amigo. Reconocía sus discrepancias en algunos temas, pero evocaba con profundo afecto los últimos tiempos de la tertulia de la Cuesta de Santo Domingo, en casa de don Juan, cuando la ceguera le impedía

leer y sin embargo con extraordinaria elegancia seguía con curiosidad las conversaciones y se interesaba por todo:

> «Al empezar la sesión, Don Juan aparecía recostado en su poltrona, caída la cabeza sobre el pecho, en postura de fatiga. Apenas se iniciaba la polémica, iba reanimándose: enderezaba el cuello, prestaba atención, intervenía. Poco a poco se galvanizaba: la sonrisa jugaba en su semblante de amplios rasgos; se apasionaba, alzaba la voz, se levantaba, andaba sin perder nunca el compás de la buena educación. Y esto sucedía cuando ya no tenían vista sus ojos» (Pardo Bazán 1921)

La elegancia, distinción e incluso el entusiasmo del novelista que «jamás traspasaba los límites del buen gusto en modales y expresiones», ha quedado en el recuerdo gracias a las palabras de Emilia Pardo Bazán, la mujer culta y batalladora, de quien, más allá de discrepancias puntuales, Valera, que en su correspondencia con Menéndez Pelayo no fue precisamente amable con la autora, se vio, sin embargo, obligado a reconocer en más de una ocasión su indiscutible talento y su valía como novelista. Valgan como ejemplo la carta fechada en Bruselas el 13 de noviembre de 1886, en la que dice al autor de *Historia de los heterodoxos españoles:* «La Pardo Bazán me ha enviado, con una carta muy amable, su primer tomo de *Los Pazos de Ulloa.* Hasta ahora sólo he leído la autobiografía literaria que pone al principio y que está bien escrita y se lee con gusto» (Menéndez Pelayo 1986a: 158), juicio elogioso que junto al de Clarín fueron prácticamente los únicos que juzgaron positivamente los *Apuntes autobiográficos*, pórtico de la novela. Y en 1894, cuando doña Emilia colaboraba en la prestigiosa revista de su amigo y mecenas Lázaro Galdiano, leemos también:

> Hasta ahora no he leído más del primer número de la nueva y reformada *España Moderna* que la novela de doña Emilia Pardo Bazán, de la que mucho me he maravillado. El diablo de la mujer tiene singular y muy raro talento; su espíritu es una máquina fotográfica que afea las cosas en vez de hermosearlas. Aquello es la verdad, pero ¿qué verdad? lo soez, lo vulgar, lo villano y lo sucio, no superficial y alegremente pintado para hacer reír, sino pintado con delectación morosa y dispuesto de manera que se combine con lo trágico y lo pesimista. Y con todo, la novela interesa y no se suelta hasta que se lee. Creo que (dentro de esta perversión del gusto, del sentido moral y de la teodicea) doña Emilia es toda una novelista» (Menéndez Pelayo 1986b: 393-4).

Se refiere Valera a *Doña Milagros*, juicio que reafirmará un mes después no sin una malévola pulla a propósito del aspecto físico de la autora: «la última novela del morcón de doña Emilia, cuyo naturalismo despiadado y grotesco me repugna a par que me fuerza a conocer su fidelidad y verdad, el perspicaz talento de observación de la autora gallega y su rara habilidad para expresar y representar lo observado» (Menéndez Pelayo 1986b: 431).

Hasta aquí varias calas cronológicas en los textos pardobazanianos a propósito de la personalidad y la obra de don Juan Valera que permiten calibrar, sino con la profundidad y el detenimiento que merecerían, sí lo más esencial de dichas relaciones literarias y humanas.

Bibliografía citada:

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: «La vida literaria. Don Juan Valera», *Nuestro Tiempo,* V (1905).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: 1986. *Epistolario*, (M. Revuelta Sañudo, ed.), t. VIII (Julio 1886-Octubre 1887), carta, 133; p.158 y t. XII (Julio 1892-Mayo 1894), cartas 515 y 546; pp.393-4 y 431.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1973a. *Apuntes Autobiográficos, Obras Completas,* t.III, Madrid, Aguilar, pp. 698-732.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1973b. *La cuestión palpitante, Obras Completas,* t.III, Madrid, Aguilar, pp. 547-644.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1973c. «Valera, I. La personalidad», *Obras Completas,* T. III, Madrid, Aguilar, p.1410-1416.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1973d. «Valera, II. El crítico», *Obras Completas,* T. III, Madrid, Aguilar, p.1416-1429.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1973e. «Valera. III. El novelista, *Obras Completas,* T. III, Madrid, Aguilar, pp. 1429-1436.

PARDO BAZÁN, Emilia: 1891. «La novela novelesca», en *Nuevo Teatro Crítico,* VI, Madrid, La España editorial.

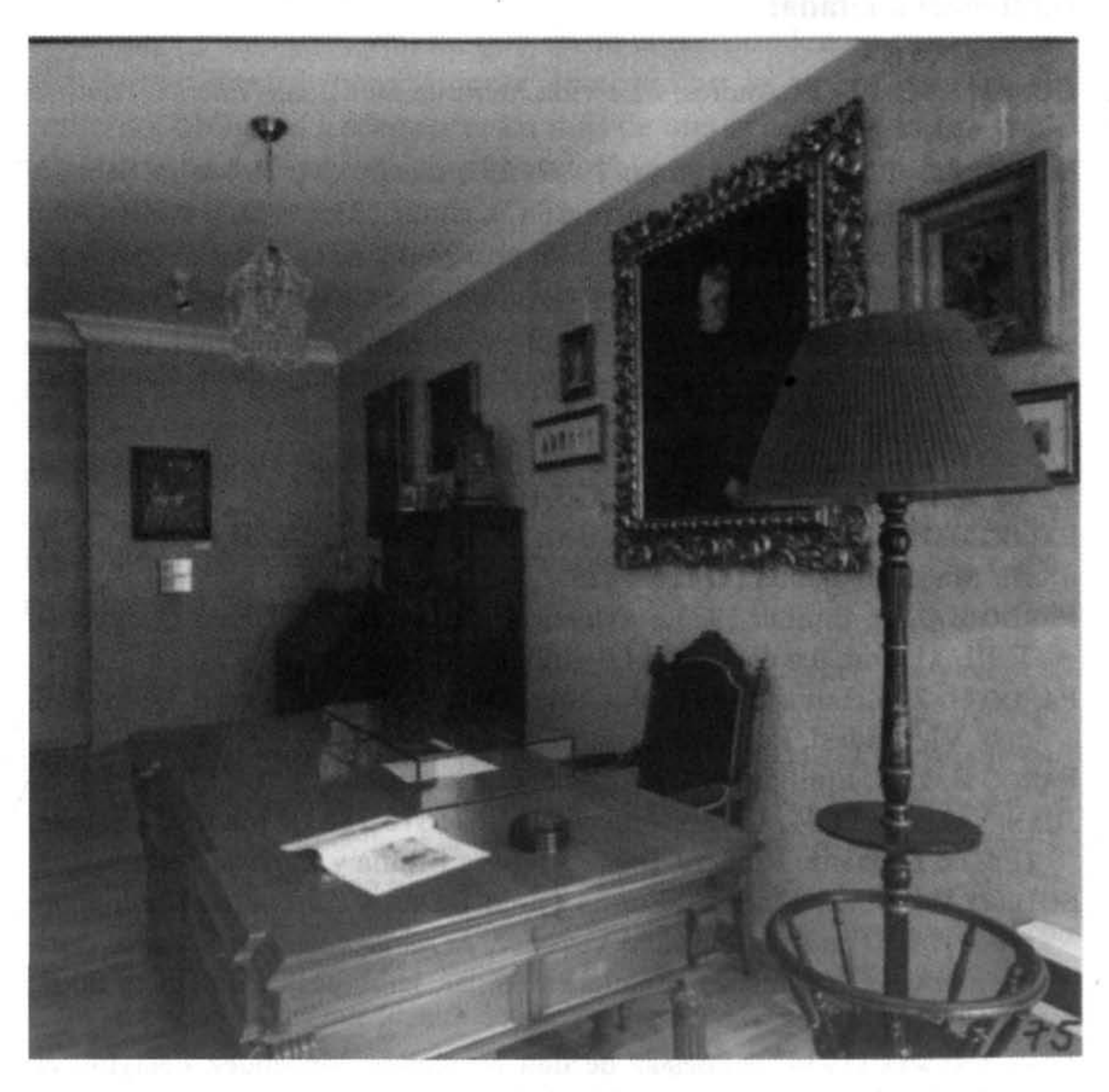
PARDO BAZÁN, Emilia: 1921. «Aprendiz de helenista», *ABC* (13-V).

JUAN VALERA, 2004. *Correspondencia.* III (1876-1883), Madrid, Castalia, (Ed. de Leonardo Romero Tobar, Ángeles Ezama y Enrique Serrano).

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa: «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante (1882-1883)* en Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela,* Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca Filológica, 2002; pp.187-219.

JUAN VALERA: 1934 . «Poesías de don Marcelino Menéndez Pelayo», en *O.C.,* t.I, Madrid, Aguilar, pp.586-587.

JUAN VALERA: 1996. «La novela enfermiza» (5-VI-1891) en Juan Valera, *El arte de la novela,* (A. Sotelo Vázquez, ed); Barcelona, Lumen, pp. 290-298.



Casa-Museo Pardo Bazán, La Coruña. Gabinete de trabajo

PUNTOS DE VISTA



Monumento a Pardo Bazán, calle de la Princesa, Madrid. Foto de Fran Núñez

El milagro en La Habana

José Aníbal Campos

El 18 de junio de 1946, como parte de los necesarios –y a veces turbulentos– procesos de desnazificación que se produjeron en toda Alemania y Austria después de la caída del Tercer Reich, el teniente coronel Ernst Lothar, encargado por el Ejército de ocupación norteamericano de llevar a cabo esas depuraciones en Salzburgo, convocó a su despacho del Mozarteum a un joven músico de 37 años. Su nombre: Herbert von Karajan.

El ejército de ocupación norteamericano había ordenado hacía poco la reanudación a toda costa de los Festivales Mozartianos de Salzburgo, pero eso debía suceder sin la participación de aquellos músicos sobre quienes recaía la sospecha de haber colaborado con el régimen nacionalsocialista. Para señalar a esos músicos existía una «lista negra», y en ella figuraba el nombre de Karajan.

A diferencia de muchos otros músicos de renombre, Karajan no había abandonado Alemania después de la llegada al poder de los nazis. Por el contrario, su carrera y su fama habían experimentado un rápido ascenso en pocos años, beneficiándose de la partida al exilio de directores como Bruno Walter, Otto Klemperer o Erich Kleiber. Desde su oscuro puesto como director musical general en el Teatro de la Ciudad de Aquisgrán, había saltado repentinamente a la fama en 1938 con la presentación, como director invitado, del drama wagneriano *Tristán e Isolda,* en la Opera del Estado de Berlín.

Esa actuación le valió una entusiasta y luego legendaria crítica del influyente Edmund van der Nüll en el diario *B. Z. am Mittag* el día 21 de octubre de ese año, en la cual se le presentaba como «El milagro Karajan», un titular que, además de resumir las notables dotes del joven director, celebraba con júbilo desbordante la oportuna aparición de este nuevo talento de la dirección orquestal en la diezmada escena musical berlinesa.

Como todo régimen que, a fin de legitimarse, pretende reducir la idea de nación a esas corrientes de pensamiento y figuras que se ajus-

ten más o menos a un proyecto ideológico rígidamente diseñado, provocando el éxodo, la exclusión o el exterminio de todo aquello que no encaje o se someta a los rígidos moldes preestablecidos, la Alemania nazi de 1938 necesitaba con urgencia, en el ámbito musical, un nuevo talento que todavía no hubiese marchado al exilio espantado por la persecución a los judíos, la política de terror y el absoluto control del Estado de todas las esferas de la vida nacional, incluida la cultura. La aparición de Karajan fue, por tanto, también en ese sentido, providencial, «un milagro», y el joven director supo aprovechar muy bien esa nueva condición de «ángel caído del cielo».

Su pasión era hacer música. Nada más. No importaba que por el momento tuviera que prescindir en sus repertorios de la obra de músicos como Félix Mendelssohn Bartholdy («¡Judío!») o de óperas modernas como las de Alban Berg y Kurt Weill («¡Arte degenerado!»). Así lo dio a entender aquella tarde de 1946 el teniente coronel Lothar en el informe enviado a sus superiores.

Aunque en el informe se consignaba que sobre el joven director no pesaba ninguna acusación sobre crímenes cometidos o persecución de carácter político en contra de sus colegas, Lothar recomendaba que la prohibición de dirigir se mantuviera vigente, si bien se solicitaba una pronta decisión favorable al respecto y se consideraba oportuno, «en interés de la celebración del Festival de Salzburgo», que no se impidiera a Karajan continuar trabajando intensamente en la preparación del mismo, tal y como lo venía haciendo hasta ese momento. En todo caso, propuso Lothar, podía ponérsele a trabajar junto a un músico de cierto rango que estuviera «limpio» y apareciera nominalmente como director.

La prohibición de dirigir, por tanto, siguió en pie. No fue hasta septiembre del año 1946 cuando se vislumbró un cambio favorable para esa situación. Esta vez las buenas llegaban desde Londres. El empresario Walter Legge, por entonces director artístico de la firma discográfica Columbia, conocía del talento de Karajan a través de grabaciones realizadas en Alemania durante la guerra y se empeñó en iniciar con él una serie de grabaciones para su sello discográfico. A ese propósito, sin embargo, se interponía la prohibición impuesta por los ejércitos aliados.

Legge, con la astucia de un buen abogado, se valió de un tecnicismo legal para salirse con la suya. La prohibición que pesaba sobre Karajan, dijo Legge a las fuerzas de ocupación británicas, atañía sola-

mente a aquellas presentaciones «en público», pero no decían nada acerca de una posible sesión de grabaciones en un estudio a puertas cerradas. Fue así como Karajan, gracias a la audacia de Legge, logró evadir la prohibición de dirigir, dando inicio a una vertiginosa carrera en ascenso que lo daría a conocer en el ámbito internacional mucho más rápido por la vía del disco de lo que lo hubiese logrado a través de los conciertos en vivo.

Y aunque todavía tardaría un año en recibir el anhelado permiso para dirigir (lo que ocurrió en octubre de 1947), una vez lo tuvo en sus manos ya no le faltarían invitaciones para dirigir en todas partes del mundo.

La Habana: primera actuación en América

Muy pronto el talento de Karajan se vio confirmado en las primeras presentaciones fuera de Alemania después de la guerra: primero en Lausana, Suiza, en agosto de 1948, y luego, en diciembre del mismo ano, en La Scala de Milán, donde dirigió *Le Nozze di Figaro* y la temporada de música alemana de esa importante plaza musical.

Seguidamente, llegaría la invitación para realizar una gira por América, la cual, además de en Cuba, incluía actuaciones en Brasil, Argentina y Chile. A La Habana, sin embargo, cabría el privilegio de acoger la primera actuación de Karajan en este hemisferio, cumpliéndose así lo que el investigador Enrique Río Prado ha denominado «la ruta natural», un trayecto obligado, luego desviado por razones económicas, que comienza con Cristóbal Colón y se cumplió casi rigurosamente durante la primera mitad del siglo XIX en la mayoría de las compañías de ópera que venían a actuar en América, cuya primera parada era casi siempre La Habana.

Herbert von Karajan llegó a La Habana a principios de marzo de 1949, cuando todavía no había cumplido los 41 años de edad. Como un potro deseoso de correr y a quien se ha mantenido atado por mucho tiempo, el joven Karajan llegaba ahora al ruedo de América dispuesto a recuperar el tiempo perdido en la carrera por un reconocimiento que él estaba seguro de merecer.

El que llegó a Cuba en marzo de 1949 era también un artista que por mucho tiempo había visto malgastada una buena parte de su talento en adaptarse a los rituales de un régimen dictatorial basado en el terror y

en la represión implacable de todo aquél que no se le sometiera; un hombre que, una vez derrotado aquel régimen de oprobio, se había visto largamente acosado por inculpaciones que él consideraba del todo injustas y sometido a interminables interrogatorios por parte de los nuevos vencedores.

Eso explica, tal vez, cierta arrogancia suya al no querer, tras su llegada a La Habana, conceder largas entrevistas a la prensa, y –algo más ofensivo aún para el amor propio de los cubanos– su negativa a interpretar el Himno Nacional en uno de los conciertos, lo que provocó el comentario suspicaz de algún que otro periodista.

Karajan llegó a la capital cubana contratado para dirigir dos pares de conciertos –dos de gala y dos populares–, que cerrarían la temporada 1948-1949 de la Orquesta Filarmónica. A lo largo de esa temporada que concluía, la Filarmónica había vivido algunos momentos ciertamente gloriosos. En octubre de 1948 había contado con Clemens Krauss en el estrado del director para seis conciertos, dos de ellos acompañando a la célebre soprano wagneriana Kirsten Flagstad; y los días 13 y 14 de marzo, una semana antes de la actuación de Karajan, la orquesta había sido dirigida por Charles Munch.

La temporada cerraba, además, con el anuncio de que el gobierno de Carlos Prío estaba gestionando ante el Congreso una ley que otorgase a la orquesta un crédito de cien mil pesos, la suma más jugosa que un gobierno le hubiese entregado hasta entonces a lo largo de sus veinticinco años de existencia, en que el conjunto sinfónico fue sostenido fundamentalmente por los donativos de un reducido grupo de patrocinadores privados, en especial de su principal mecenas, el acaudalado banquero Agustín Batista.

Pero lo cierto es que desde la brusca renuncia de Erich Kleiber en 1947, la orquesta, salvo un breve período de meses en que fue dirigida en propiedad por el argentino Juan José Castro, se había visto a merced de los constantes y perjudiciales cambios de directores, que si bien eran algunos de ellos de probada maestría técnica (como es el caso de Krauss y Munch), llegaban a La Habana contratados en calidad de directores invitados para dirigir un número reducido de conciertos, sin oportunidad real de desarrollar un trabajo sistemático que pudiera influir en la superación técnica de la orquesta.

Karajan era el séptimo director en esa temporada. Y pese a que probablemente nadie en La Habana le había visto dirigir, existían algunas referencias sobre su labor como director de los discos Columbia, lo

cual acentuaba la curiosidad por verle actuar en vivo. El Patronato, en su sección habitual de publicidad en los periódicos, en la que presentaba a los directores invitados a través de breves entrevistas realizadas en los ensayos, anunció que Karajan era «la primera batuta del momento». Y añadía: «Al talento agrega una memoria prodigiosa, y a todo eso el don divino de la juventud: una juventud que parece asistida milagrosamente por la experiencia».

La curiosidad por ver dirigir a Karajan era tan grande que fue preciso prohibir la asistencia de público a los ensayos. De esos días nos ha quedado también un espléndido testimonio del poeta José Lezama Lima, quien con su inconfundible uso de las imágenes describía en una carta a su amigo José Rodríguez Feo su entusiasmo y alborozo por el concierto venidero: «Ahora me preparo a oír a Herbert de Karajan, joven director austríaco, dicen que muy bueno (...), mi yo alegre salta como una ardilla mordiendo un refajo gris violeta». Por su parte, uno de los músicos de la orquesta, al parecer mejor informado sobre los méritos de Karajan, declaraba a la prensa: «Yo tengo datos ya para mi humilde biografía (...) Pertenezco a la orquesta que por primera vez ha tocado en América dirigida por Karajan».

El primer par de conciertos tuvo lugar el domingo 20 y el lunes 21 de marzo de 1949 en el Teatro Auditorium, y el programa ofrecido al público estuvo compuesto por la obertura de *El cazador furtivo,* de Carl Maria von Weber, el poema sinfónico *Don Juan,* op. 20, de Richard Strauss, y la *Sinfonía nº. 4 en mi menor,* op. 98, de Johannes Brahms. En un inicio estaba programada la *Sinfonía nº. 35 en re mayor,* K. 385, de Mozart, también conocida como sinfonía «Haffner», pero un retraso en la llegada de las partes instrumentales que debían intervenir en la ejecución de esa obra dejó al público con las ganas de escucharla.

Los otros dos conciertos de Karajan tuvieron lugar los días 3 y 4 de abril. Como única pieza del programa, una de las obras que más tarde consagraría para la historia la labor como director del austriaco: la Sinfonía nº. 9 en re menor, op. 125, de Beethoven. De Von Karajan y la *Novena* se ha escrito ya suficiente. Algunas guías de grabaciones sitúan sus interpretaciones de esa obra entre las mejores que se hayan realizado jamás. La Sinfonía no. 9 se convirtió en uno de los caballos de batalla en el repertorio del director de Salzburgo, al punto de que, por muchos años, hasta la muerte del director en 1989, los conciertos de fin de año que la radio alemana transmitía a toda Europa, presentaban

invariablemente esa sinfonía de Beethoven dirigida por Herbert von Karajan.

De su respeto y admiración casi reverentes por esa obra dan fe sus escuetas palabras a un periodista habanero que trataba de entrevistarlo en pleno ensayo: «No debemos restar un solo minuto a los ensayos. La *Novena Sinfonía* siempre hay que ensayarla un poco más, y cinco minutos de descanso son demasiados minutos quitados al estudio».

Fue sin duda ese mismo respeto el motivo por el cual el director, antes de comprometerse con el Patronato acerca de la interpretación de la *Novena,* quiso comprobar la calidad de los coros y la orquesta a los que iba a enfrentarse en La Habana. Obviamente, los músicos cubanos de entonces pasaron la prueba, pues a los pocos días de su llegada a la capital, después de apenas dos ensayos con la orquesta y los coros, se confirmó la noticia de que el programa de los dos últimos conciertos incluiría la gran obra de Beethoven.

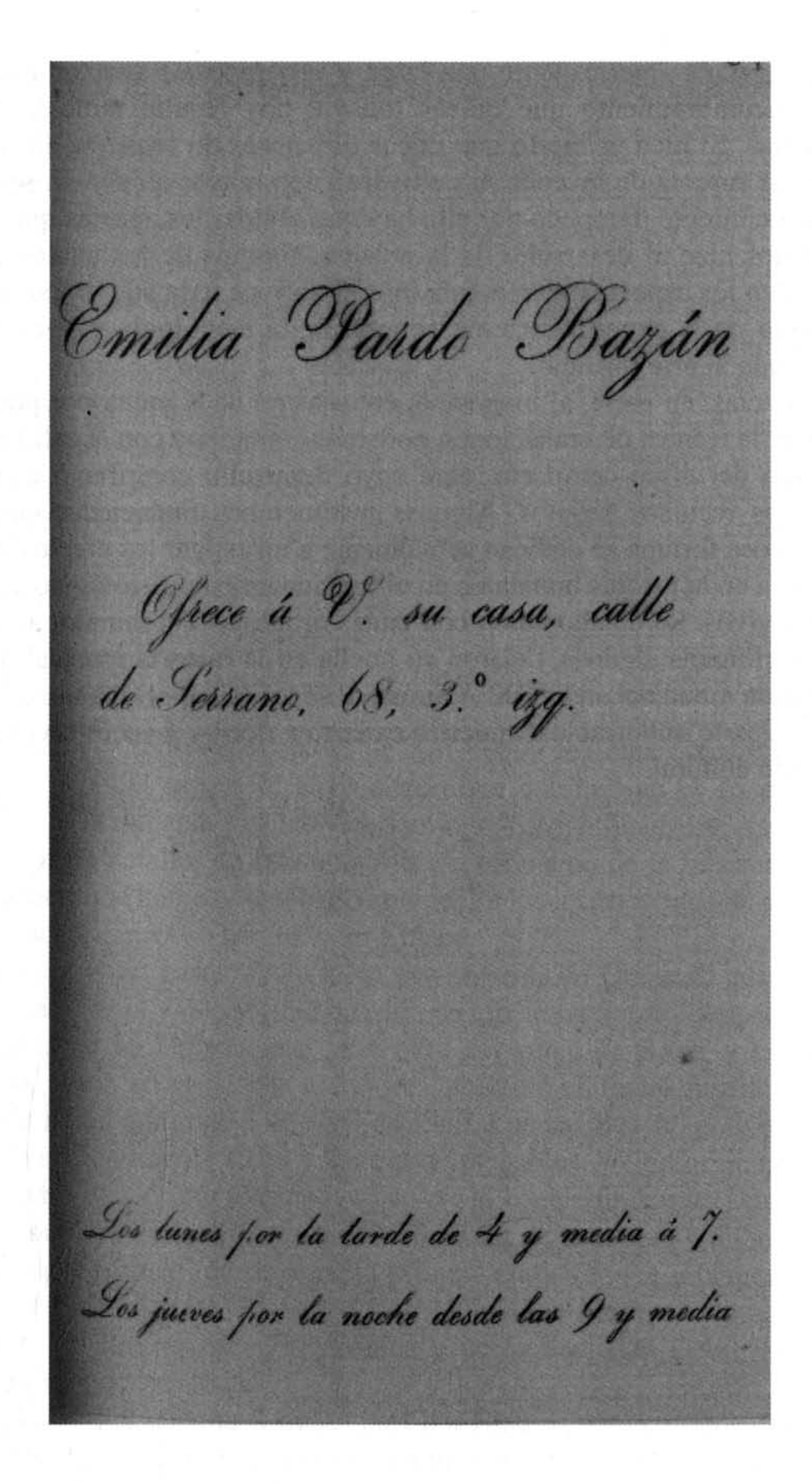
El crítico Antonio Quevedo señalaba en un comentario a ese concierto: «Herbert de Karajan ha coronado su breve actuación en La Habana dirigiendo la «Novena Sinfonía de Coros», dando una versión magnífica por todos conceptos. Se han hecho los más escrupulosos ensayos y podía esperarse el resultado que culminó en el concierto popular de la radiante mañana del domingo. Es prácticamente imposible entrar en detalles de esta notabilísima ejecución de la Filarmónica Baste decir que hemos escuchado matices en los instrumentos de aliento que pocas veces se han oído en Cuba».

Para concluir, baste añadir a los comentarios de Quevedo que esas fueron la oncena y duodécima ocasión en que la Orquesta Filarmónica interpretó en La Habana esta gran obra del genio de Bonn, y que el público, como en ocasiones anteriores, abarrotó el Teatro Auditorium también aquel domingo 3 de abril de 1949. Los pasillos del coliseo del Vedado se llenaron de sillas y banquetas plegables, y a pesar de eso, a muchos no quedó otra alternativa que oír el concierto de pie. Una vez más el público de La Habana podía disfrutar de esta obra cumbre del repertorio sinfónico, desde aquella primera audición que protagonizaran, en febrero de 1933, Amadeo Roldán y María Muñoz de Quevedo al frente de la Orquesta Filarmónica y de la Sociedad Coral de La Habana, respectivamente.

De la capital cubana Karajan partió a Buenos Aires, donde continuó cosechando éxitos similares con un concierto sinfónico de pretemporada. A La Habana cupo, sin embargo, la suerte de ser la pri-

mera parada americana en una larga y vertiginosa trayectoria hacia un encumbramiento que quizás todavía hoy resulte molesto para muchos. Si bien es cierto que pocos directores de orquesta alcanzaron tal aureola de leyenda ni cultivaron con mayor ahínco su propio endiosamiento, tampoco por ello hay que olvidar los aportes que este director hizo al desarrollo de la música, algunos de los cuales trascienden los aspectos meramente interpretativos para adentrarse en el mundo de la experimentación sonora, de la tecnología y la ciencia aplicada al arte musical.

Gracias, en parte, al inagotable entusiasmo de Karajan por perfeccionar la técnica de grabaciones, podemos contar hoy con la calidad de sonido del disco compacto, para cuyo desarrollo contribuyó con no escasos recursos propios. Algunas instituciones financiadas con su cuantiosa fortuna se dedican actualmente a investigar los efectos de la música en la psiquis humana o en el funcionamiento fisiológico de los seres vivos. Su colaboración con tantas orquestas del mundo, aunque muy efímeras algunas, dejaron su huella en la historia musical de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, su visita a La Habana en 1949 forma parte imborrable de nuestro extenso y rico –y a veces olvidado– pasado cultural.


Emilia Pardo Bazán

Ofrece á V. su casa, calle
de Serrano, 68, 3.° izq.

Los lunes por la tarde de 4 y media á 7.
Los jueves por la noche desde las 9 y media

Tarjeta de visita de Emilia Pardo Bazán. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

El miedo en la ciudad neofeudal

Jorge Andrade

Un estado de alerta y perplejidad ante un medio que siente plagado de amenazas angustia al habitante del planeta urbano del siglo XXI, no importa el grado de percepción consciente que tenga de su estado de ánimo. El ciudadano de la época postindustrial –según el término acuñado por Daniel Bell y popularizado por Alain Touraine– padece un temor difuso ante las acechanzas concretas o indeterminadas, producto de la experiencia próxima o de los fantasmas alimentados por los medios de masa. Ese temor proviene en buena medida de la sensación de fragilidad, contracción o, definitivamente, ruptura de las redes de protección de la sociedad industrial moderna: la familia, la empresa, el sindicato, el Estado. Además, el temor impreciso del habitante del 2000 tiene otra componente más difícil de aislar, amasada con el estado de ansiedad producido por la sensación de que el entorno en el que vive se encuentra en proceso de disgregación, al punto de que se siente hundir en sus arenas movedizas cuando pretende abandonar la levedad y hacer pie firmemente. El ciudadano de la urbe planetaria postindustrial tantea a su alrededor un armazón que se ha resquebrajado y se manifiesta en las formas fragmentarias que describe el pensamiento postmoderno.

En este contexto no es extraño que los temores seculares del hombre estén exacerbados y encuentren excusas para manifestarse ante acontecimientos rutinarios a los que se aísla capciosamente de la normalidad. En particular nos referimos a los miedos ocasionados por el nuevo milenio, cuyas causas admiten comparaciones con las de los miedos del fin del primer milenio. Al mismo tiempo, el escenario, la ciudad postmoderna, puede ser estudiada con la ciudad medieval como referencia. A ambas tareas nos dedicaremos, a través de los autores pertinentes, en las próximas páginas.

El miedo

El miedo que prevalecía en los últimos tramos del siglo X era, según la tradición, el de la inminencia del fin del mundo. Ante todo

aclaremos que, como afirma Georges Duby en *Año 1000, Año 2000, la huella de nuestros miedos,* los terrores del año mil son una leyenda romántica. En todo caso, la aprensión por la posible llegada del Anticristo provocaba un sentimiento complejo de temor y esperanza, ya que la extendida creencia milenarista acreditaba que, tras las grandes tribulaciones del Apocalipsis, seguiría un largo tiempo de paz, armonía e igualdad hasta el día del Juicio Final. Al fin del segundo milenio nuestros temores ante la inseguridad existencial en algún sentido se sublimaron, por vía pintoresca, a través del terror informático. Se trató del diabólico «efecto 2000», instalado fuertemente en la imaginación popular por los medios y la publicidad, causa de cuantiosas erogaciones superfluas destinadas a proteger los sistemas de computación, y olvidado tan pronto como cambió el primer dígito del milenio.

Duby analiza las analogías entre los temores que inquietaban a la humanidad de ambos finales de época, refiriéndose a:

El miedo a la miseria, parangonable entre ambos períodos históricos, aunque con la particularidad de que la extrema pobreza medieval no llegaba a la condición de miseria gracias al carácter gregario de la comunidad. La solidaridad atenuaba la pobreza al conferirle el carácter de necesidad compartida. Hoy, para los excluidos, la miseria y la enfermedad son lacras que padecen solitariamente en los umbrales y bajo las autopistas de las urbes postindustriales.

El miedo al otro. En el año 1000 como hoy se temía al invasor, al que profesaba religiones o tenía costumbres diferentes, al marginal, al enfermo y al loco. Sin embargo Europa no temía por su identidad cultural como le hace temer la xenofobia contemporánea del mundo desarrollado, ya que no era como lo es en el presente –y como lo son los Estados Unidos– una región relativamente poco poblada sobre cuyas fronteras presionan pueblos pobres y prolíficos. Al contrario, Europa se encontraba en pleno desarrollo demográfico y no sólo no le asustaba la contaminación exterior sino que se nutría de las civilizaciones más avanzadas que la rodeaban.

El miedo a las epidemias. En el verano de 1348 la peste negra aniquiló a un tercio de la población europea. La trasmitían las pulgas y las ratas, pero se culpó a judíos y leprosos de haber envenenado los pozos de agua. La lepra se consideraba una enfermedad producida por el desenfreno sexual y se aislaba a los que la padecían. A mediados de los 80, cuando el SIDA no era bien conocido, se lo consideró una enfermedad

que señalaba a los homosexuales y a los drogadictos, y aún hoy perdura esta superstición en los niveles sociales poco informados.

El miedo a la violencia. Caballeros segundones y bandas de mercenarios sin empleo que asolan la campaña; inseguridad urbana producto del delito y de las costumbres de las asociaciones juveniles que solían practicar la violación colectiva y realizar tropelías variadas. Inventario cuyas manifestaciones resultan sorprendentemente actuales. No obstante, opina Duby, la criminalidad era relativamente baja en comparación con la presente y estaba bastante enmarcada dentro de las estructuras sociales. La sociedad medieval parece menos convulsa que la nuestra, menos desarticulada interiormente por las perturbaciones que engendra el crimen.

El miedo al más allá. En la Edad Media como hoy existía el miedo al más allá, aunque entre ambas épocas hay diferencias sustanciales en el modo de enfrentar el hecho de la muerte. Dos causas son determinantes, según Duby. En primer lugar las creencias y, en segundo, una vez más, la solidaridad. Según las creencias del hombre medieval la muerte era un tránsito, un pasaje ceremonial a otro mundo que mantenía continuidad con el terrenal porque ambos integraban el plan divino. El temor no se lo producía el hecho físico de la muerte sino el Juicio. Hoy, el hombre agnóstico teme a la muerte física que lo aboca al umbral de las tinieblas y lo desconocido. La solidaridad gregaria medieval, que tal vez fuera sofocante en vida, convertía la muerte en una ceremonia de la que participaba el moribundo y todo su entorno social, y que culminaba en el templo con el rito colectivo del banquete funerario. Hoy, los parientes, frecuentemente escasos, se desembarazan tan pronto como pueden del cadáver perturbador que evoca su propia muerte.

En conclusión podemos decir que la humanidad del siglo XXI, en palabras de Duby, «está inquieta», como lo prueba el hecho de que «se vuelva decididamente hacia su memoria (...) Todas las semanas se festeja aquí y allá el aniversario de algo. Este apego al recuerdo de los acontecimientos o de los grandes hombres de nuestra historia también ocurre para recuperar la confianza. Hay una inquietud, una angustia, crispada al fondo de nosotros».

La ciudad medieval

«Desde el punto de vista de la morfología urbana, resulta evidente un regreso a la situación e incluso a la concepción medieval de la ciu-

dad dividida en "cuarteles", perteneciente cada uno de ellos a una familia o clan, cuyas leyes y códigos de comportamiento se forman autónomamente, en lugar de venir impuestos del exterior».

El párrafo pertenece al ensayo de Giuseppe Sacco titulado *Ciudad y sociedad hacia la nueva Edad Media,* y busca representar el sistema urbano de la sociedad desmigajada de hoy mediante el paralelo con la ciudad medievaL Sacco alude a la fractura social y, consecuentemente, del paisaje urbano de fin del siglo XX, resultado de la ruptura del *consensus* y de la formación de *ghettos.*

La ruptura del consenso y el sistema urbano de la sociedad desmigajada

Sacco apela a la experiencia de los Estados Unidos como paradigma de la nueva sociedad resquebrajada. En él cree observar, hasta cierto punto, el abandono de la sociedad de dos estados, propia de la civilización liberal-industrial para retomar, con la cultura postindustrial, al tipo de la sociedad medieval de tres estados. Esto como consecuencia de la reaparición en escena de un grupo social importante, el de los «clérigos», fenómeno paralelo, aunque por motivos muy diferentes, al de sus homónimos medievales. Este estrato social, el de los estudiantes, si bien parcialmente esterilizado desde el punto de vista productivo y demográfico, está destinado, precisamente por su confinamiento en un *ghetto* superestructural, a ejercer una influencia decisiva en la cultura de la sociedad.

Otros grupos que conforman *ghettos* son los de origen racial, nacional, religioso, y aquellos derivados de elecciones sexuales o adictivas. En particular, Sacco señala por su singularidad a un grupo perfectamente integrado, el del segmento de renta media alta de la población blanca norteamericana que, no obstante su obvia instalación socioeconómica, tiende a separarse de la comunidad urbana y se exilia en las periferias residenciales, cada vez más cerradas y autosuficientes.

Aunque atribuyéndolas a causas diferentes a las que ocasionan el fenómeno en los Estados Unidos, Sacco reconocía, ya en los años setenta, tendencias similares en Europa. Dichas causas serían, en primer lugar, políticas, por la formación de grupos de izquierda o derecha radicalizados tras la desaparición de las condiciones de Mayo del 68. En segundo lugar laborales, por la desintegración de la solidaridad de

clase de los obreros industriales y la aparición de grupos anárquicos o inorgánicos que escapan al control de los grandes sindicatos. La velocidad y desorden del desarrollo industrial europeo de posguerra favoreció la subdivisión en clases del proletariado. Éste se fragmentó en una aristocracia que aspiraba y accedió a la condición, usos y costumbres de la pequeña burguesía profesional y comercial, y un subproletariado miserable, formado por los inmigrantes de la periferia pobre. Subclase que siente que se le niega todo, hasta la posibilidad de construir un proyecto de vida, hasta el derecho a tener esperanzas.

El nacimiento de *ghettos* y la ruptura del *consensus,* particularmente a nivel político, producen, además de la fragmentación, otros efectos a más largo plazo sobre la geografía urbana. En el caso de las ciudades de Italia afectaron sus tendencias de evolución debido a que condicionaron decisiones políticas y estratégicas. Sobre el particular Sacco inventaría el cambio en la localización de industrias y universidades. Las nuevas plantas industriales tendieron a instalarse en el Sur del país en lugar de seguir concentrándose en los grandes centros desarrollados del Piamonte y de la Lombardía. Las universidades se desplazaban de las grandes ciudades, como Milán, a otras de segundo orden como Brescia o Bergamo. En ambos casos para reducir la conflictividad potencial producto de la concentración de grupos sociales críticos, como los trabajadores industriales y los estudiantes.

Los efectos de la especulación urbana sobre los comportamientos sociales; la relatividad de los valores en un período de fragmentación cultural de la sociedad –vinculada con la crisis religiosa y la proliferación de sectas que recuerda el final del mundo clásico y que evoca la analogía con la Edad Media–; la práctica de la droga, incluso como variante de las opciones religiosas, podrían profundizar la tendencia a la fragmentación de la sociedad e influir negativa y decisivamente en las condiciones de vida de las grandes aglomeraciones urbanas.

Desarrollos posibles de la sociedad urbana

Nuestra época se asemeja al final de la historia grecorromana, caracterizada por la multiplicación de los códigos y la difusión de las mitologías orientales. Estaríamos viviendo, como entonces, una crisis que se manifestaría por el rechazo de los valores excluyentes del poder, del placer físico y estético, y de la abundancia material, reacción que

contribuye a sustentar la conjetura de que podemos hallamos en el umbral de una nueva Edad Media.

Saceo propone hipótesis de evolución de la sociedad urbana europea para los treinta años finales del siglo XX, que hoy podemos comparar con la realidad histórica. Son las siguientes:

a) A pesar de la fragmentación se pueden asegurar formas de tolerancia y aceptación recíprocas. En ese caso la estructura urbana sería abierta, sin «especialización» cultural ni social por barrios.
b) Al final de un período de fragmentación social se alcanza un nuevo *consensus.* Se alumbraría entonces una ciudad más homogénea, caracterizada por la impronta de la nueva *conformity.* Los ejemplos históricos de estas ciudades son las resultantes de las «obras de régimen» (la *Medina* islámica; la ciudad industrial; la capital política o espiritual; la ciudad del placer).
c) La tercera alternativa es que no se alcance ninguna *conformity,* en cuyo caso la geografía urbana expresaría la «transición permanente».

Sacco concluye declarando que no sabe cuál de las tres alternativas será la válida para la ciudad europea en los siguientes treinta años. Hoy creemos reconocer que la evolución del paisaje urbano europeo parece estar aproximadamente representado por la alternativa c), pues no hay evidencias de que hasta el momento se haya llegado a algún nuevo *consensus.* Antes bien parecería que la multiplicidad de códigos, los compartimientos culturales estancos y la consolidación de los ghettos, hubieran acentuado el desmigajamiento social, profundizando la fragmentación.

Un largo adiós*

Gustavo Guerrero

Cuentan que, allá por los años cincuenta, un joven poeta venezolano, de cuyo nombre no quiero acordarme, solía visitar al loco y genial Armando Reverón en el pequeño rancho donde vivía junto al Mar Caribe, su célebre «castillete» de Macuto. Mientras el artista iba pintando algún retrato o una de sus blancas marinas, el poeta se quejaba amargamente de su suerte y despotricaba contra el ignorante público que no leía su obra y contra un país y una época que le negaban el reconocimiento que, según él, merecía. Harto ya de oír siempre la misma cantinela, harto de tanta vanidad y tanta jeremiada, Reverón puso un día fin a aquellas insufribles visitas con una frase absurda y muy suya: «¡Chico, ten paciencia y no seas tan impulsivo, espérate a que te mueras, para que veas cómo te vas a volver rico y famoso!»

No se me escapa que no hay uno sino varios universos entre esta anécdota del pintor de Macuto y la novela *Diario de la peste* del canario Emilio Sánchez Ortiz. Sin embargo, creo que algo esencial las acerca, pues ambas constituyen, a su manera, una crítica mordaz al afán de éxito y al espejismo de la gloria póstuma y la inmortalidad literaria. Evelio Barto, el protagonista de *Diario de la peste*, es, como Reverón, un hombre enfermo y desencantado que está de vuelta de muchas cosas y, en especial, de los grandes mitos de la estética moderna. Encerrado en su casa, entre cuatro paredes, asiste al espectáculo de su agonía y decide llevar una crónica íntima de sus últimos meses de vida que sea, a la vez, su mejor y más fiel autorretrato y un vasto fresco histórico por el que desfilen las principales figuras su generación. Para llevar a cabo este ambicioso proyecto, Evelio Barto apunta día tras día en sus cuadernos lo que le dicta el presente y lo que le recuerda el pasado, y al final, cuando ya le faltan fuerzas para proseguir su tarea, le entrega las notas a su joven amigo y discípulo, Ulises Menor, para que éste se

* *Emilio Sánchez Ortiz,* Diario de la peste, *Premio Benito Pérez Armas 2003, Caja Canarias, Tenerife, 2005, 246 pp.*

ocupe de ordenarlas y publicarlas. *Diario de la peste* está compuesto por la edición de esas notas y por un extraño relato preliminar en segunda persona que narra la historia del encuentro entre Barto y Ulises, y la iniciación de éste último a la vida y costumbres literarias del pequeño grupo de bohemios insulares al que pertenece su mentor.

No es difícil adivinar que, en tanto descripción de las tertulias y correrías de dicha camarilla literaria, la novela de Sánchez Ortiz, que así acabo de resumir, tiene mucho de un *roman à clef* por el que circulan, con otros nombres, un buen número de personajes de carne y hueso, desde figuras de la generación de *Gaceta de Arte* hasta escritores e intelectuales canarios de la generación de los cincuenta e incluso de épocas más recientes. Julio Tovar, como ya lo indica el epígrafe, está en el centro mismo de la novela y es aquí el objeto de un sentido homenaje. Pero no voy seguir por este camino, pues mis luces sobre los círculos artísticos y literarios de Canarias, lo confieso, son insuficientes y creo que les corresponde más bien a los especialista o a los propios protagonistas de aquellos años reconocer y reconocerse en la foto de familia de *Diario de la peste*. Aunque Sánchez Ortiz los trate a menudo con dureza y no dude en ofrecernos una áspera imagen de su generación y su tiempo, más allá o más acá del afán polémico, creo que habría que ver en su evocación menos un gesto altanero o agresivo que el deseo de agitar y conmover ese pasado, como para sacarlo de su inanidad e insuflarle un sentido que vuelva a hacerlo vivo en nuestra memoria. Ya lo decía Goethe : «Nada rejuvenece tanto a un fantasma como pelear a diario con él». Sánchez Ortiz y Evelio Barto, en la mejor tradición de los escritores de la Europa Central, alzan el catálogo de errores e iniquidades de sus contemporáneos pero, con honestidad, saben que también son responsables de ese general equívoco, que también forman parte de ese acerbo paisaje. *Diario de la peste* es, desde este punto de vista, un texto desmitificador, controversial y fundamentalmente crítico, como bien lo define Ulises en el relato preliminar. Lo cito: «Se trata de una patada en el culo del tiempo recobrado a duras penas, un ajuste de cuentas con la hipocresía, la vanidad, la prepotencia, el pensamiento vacío, el autobombo de la pedantocracia y, en general, con la adulación y la admiración ridículas y toda la fauna humana de retóricos verbeneros de círculos cerrados...»

Diario de la peste es sin lugar a duda todo esto, pero es también otra u otras novelas que a mí me interesan algo más. Una de ellas bien podría intitularse *La última aventura de Evelio Barto* o incluso *La*

paradoja de Evelio Barto. Y es que, bien vista, la propuesta central de Sánchez Ortiz, que es la de su personaje, tiene un carácter manifiestamente irónico y plantea un singular desafío literario: darle forma al intento último de un escritor enfermo y decepcionado por componer un texto, de cara a la muerte, en el que se escuche al fin la melodía única que recorre toda una vida y le aporta un inalienable significado. Barto-Sánchez Ortiz piensa en varias maneras de salir airoso de semejante lance. «Escribir una obra íntima sólo accesible a mí y unos cuantos intérpretes», anota en febrero, al comienzo del primer cuaderno, en un momento en que aspira a aislarse por completo y a dedicarse exclusivamente a escuchar su voz interior, a transcribir su timbre y su verdad. Pero un par de meses más tarde ya todo se le ha complicado, pues esa decantada voz tan personal se ha multiplicado en mil voces que le recuerdan que muchos otros nos habitan y que entre ellos se extravían a menudo las certezas que hacen posible distinguir entre verdad y mentira, entre verdad y ficción, entre verdad y sueño. Evelio Barto tiene que corregir el tiro, piensa ahora en un diálogo entre su vida imaginaria y su vida real, y reformula su proyecto mezclando las nociones de diario, memorias y novela. Así nos dice en tono vanguardista y decidido: «Pretendo escribir una dianovela de las horas del día en el reloj del tiempo pretérito, una nonovela de la presencia de la impermanencia, nonovela de mi *Yo* caducado, una ficción móvil reducida a la inmovilidad, pasado y presente en el mismo abismo, doma de la palabra para cabalgarla sin angustia al galope».

Animado por esta nueva ambición, Barto vuelve a emprender su tarea, pero, como bien enseña la historia literaria, entre los proyectos y sus realizaciones median con frecuencia la papelera o el abismo. La pretenciosa «dianovela» o «nonovela» de Barto no será una excepción y, en cierto modo, esto la salva y lo salva. Pues hay valentía, mucho brío y no poca honradez en esas páginas en las que el protagonista confiesa sus carencias y sus límites, y lo lejos que le queda la meta que se ha fijado. En una nota del mes de mayo, por ejemplo, nos dice y se dice : «Renuncia a la crónica de tus partes meteorológicos y otras nimiedades a favor de lo primordial, de tu condición de autor frente a la imposibilidad, al sufrimiento de no llegar a decir, a la impotencia de no poder decirse, de mostrarte incapaz de entender nada esencial, de no saber por qué la pluma se detiene a punto de expresar algo del alma y se van las palabras al olvido, al miedo a ti mismo o a la cobardía de verte y encarar tu verdad». Y unos días después reincide: «Basta de

campanuda egolatría y juegos de palabras. Acepta de una vez tu escaso talento de escritor colegial. No intentes descripciones ni párrafos de estilo. Atente a la escritura sin más, al servicio de una prosa descriptiva...» En fin, valga una última cita, quizá la más breve y elocuente : «Mi drama es de opereta de tres centavos; la muerte lenta, interminable, verbalizada, acaba en ridículo, trastoca mi angustia en frívola lírica de poeta trascendente».

Con lucidez, con coraje, Barto percibe las mil trampas que le tiende el oficio de escribir y no puede ignorar la distancia que separa, en nuestro tiempo, existencia y sentido, espíritu y letra, realidad y deseo. *Diario de la peste* cobra fuerza y tensión a través de la contradicción y el contraste que recorre sus páginas entre esta conciencia desengañada del protagonista y la fe que supone emprender, en la agonía, la tarea de pintarse a sí mismo y de dejar el retrato más íntimo y más fiel de sí. Sánchez Ortiz asume el reto de encontrar las palabras justas para narrar la postrera ilusión de un escéptico que ha ido perdiendo por el camino casi todas sus creencias, sus certidumbres y sus sueños, y llega a la muerte ya desnudo, muy escaso de convicciones y de cualquier otro equipaje moral. La inmensa mayoría de las notas de Barto constituye, en este sentido, un diálogo con la desesperanza y un aguerrido intento por creer en las posibilidades de la palabra o, como él mismo dice, «una lucha infructuosa entre Yo y el Otro, entre lo visible y lo invisible, entre el escritor y su obra, entre Jacobo y el Ángel». No es difícil adivinar que, al final, Barto fracasa, pero ese previsible fracaso da lugar a una de las mejores páginas de la novela y, creo, de toda la obra de Emilio Sánchez Ortiz. Cito: «El enigma del ser oculta su verdad con palabrería lógica. En el principio no fue el Verbo sino el hombre, el hombre celular, sin palabras frente al mundo, alucinado ante su hostilidad salvaje, el hombre grito sumado al silencio de la naturaleza, extraño de sí, sin espejos, anonadado junto a los animales. ¿Cuántos miles de años pasó ese hombre solo hasta lograr apalabrar sus gritos y hablar a solas de sí mismo, y que surgiera la poesía de los sentimientos y lo embaucara con el lírico sosiego del "permanece a mi lado, la muerte no existe"? ¿Cuántos miles de años más hasta descubrir el lenguaje de los muertos? ¿Cuántos más reclama la imaginación destructora del mundo para devorar a la que pretende reinventarlo? ¿Cuántos otros para reconocer que el conocimiento conduce al principio? Acompaño a aquel hombre solo ante lo innombrable, paralizado de asombro y

terror ante la primera luz perdida, hundido poco a poco en la oscuridad de su primera noche sin nada».

Diario de la peste, el largo adiós de Evelio Barto, es también esta otra novela que desemboca en un momento de hermosa poesía, en esta verdad solidaria que es la nuestra especie ante su enigma en los confines del tiempo. Con ella y por ella, Barto se reconcilia con su fracaso y enciende, para nosotros, como la luz de una candelilla en la noche que lo envuelve. Creo que fue Valery Larbaud el que dijo una vez que la función última de un diario íntimo es enseñarnos a estar solos ante la vida como un día estaremos solos ante la muerte. La novela de Emilio Sánchez Ortiz cumple esta misión con creces y además nos lega una pregunta sin respuesta sobre aquello que hace única e irrepetible cada una de nuestras vidas en una época en que pareciera que todo, hasta la vida misma, se ha vuelto serial, reproductible, copiable, clonable.



Casa-Museo Pardo Bazán. La Coruña. Sala de tertulias

Tres apuntes

José Ignacio Eguizábal

La mirada

«Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada». Así comienza uno de los textos fundamentales de Foucault. Muestra como tantos, el empeño fundamental de la filosofía: llevar al límite el análisis, concretar prácticamente el designio primero de la contemplación. La mirada, hecha análisis, se lanza contra lo real y lo escudriña, lo trocea, lo domina; lo hace objeto, en definitiva.

La filosofía como saber, sin embargo, no empieza en el análisis sino de un modo más noble, más desinteresado: en la contemplación. Ya se sabe que el búho representaba el animal-símbolo de la filosofía; se le hizo reposar en el hombro de Atenea mostrando la imagen más fiel del saber, de la inteligencia, del conocimiento. Muchos siglos más tarde pareció cumplir, por fin, su designio en un filósofo que tal vez cerró un ciclo, un modelo: Hegel.

Hegel, el filósofo que creyó saberlo todo, conocerlo todo, hizo volar ese búho al atardecer para explicar el mundo y la vida una vez que estos han ocurrido.

Mirar. ¿Por qué llega a nosotros con insistencia la imagen del poeta, de Homero, ciego?, ¿qué vio el cantor de lo divino para mostrársenos así? Tal vez y precisamente, lo divino, la vida en su encanto primordial.

Sabemos que Orfeo –la música, que es también encantamiento– en su bajada a los infiernos hubo de pactar con las divinidades subterráneas el rescate de su amada, de Eurídice. El propósito era descomunal, sobrehumano: rescatar al amor, de la muerte. Podría rescatarla, sí, pero no podía mirarla hasta llegar arriba. Y en ese retorno que hubo de parecerle sin fin, Orfeo no resistió; inquisitivo, asustado, temeroso, volvió la cabeza para mirar a Eurídice para asegurarse de que su viaje no había sido en vano. Apenas la vio tras de él, comprendió que el pacto había de cumplirse y que la había perdido para siempre. Miró para ya no poder verla más.

Extraño pacto y extraño infortunio. Tan extraño como el de Psique, el Alma, que quería gozar del Amor, de Eros. Había de ser en la noche y no podía mirarlo. Las nupcias del Alma y el Amor según el extraño relato de Apuleyo se celebran con la prohibición expresa de que el Alma vea a su Amado. Porque es un dios y la mirada le obligaría «a levantar el vuelo».

Si el Alma perdió al Amor fue, precisamente, por querer mirarlo. Qué extraña paradoja para nuestra cultura entregada del todo al mirar.

Conservamos un lecito hallado en Mirrene. La escena vuelve a sorprendemos: a un lado dos ancianos padres que han perdido a su hija; en el otro, la joven que se va con un porte extraño de serenidad. Por los padres ya han pasado el dolor y la desolación pero sus rostros no se han resquebrajado, miran a su hija. Lo más extraño de la escena, sin embargo, es que en medio aparece –majestuosa– la imagen de Hermes, el psicopompo. Parecería, pues, un dibujo dedicado a los dioses y no a nosotros porque es claro que ni los padres ni la que se va, lo ven. Es invisible para ellos aunque esté asombrosamente presente.

Ya les pareció a algunos filósofos griegos que el contemplar aunque fuera a lo más perfecto, no era suficiente. Que tal vez el destino de la vida, el enigma del amor y de la muerte, están más allá del que mira y de lo que es mirado.

Tanta insistencia, de otra parte, en el no-ver, en el no-saber parecería apuntar que tal vez lo divino, el amor y la muerte no sean propiamente objeto de saber. La inteligencia queda detenida. ¿Serían constelaciones más bien del sentir o del presentir, del corazón? Del delirio divino, en todo caso. Para nada del análisis, del escrutinio escrupuloso. Ni siquiera la noble contemplación que designó la filosofía griega sería suficiente y por eso, quizá, uno de sus últimos maestros –Plotino– apuntaba las virtudes de la inteligencia: «La inteligencia está dotada de una doble potencia (..) la primera es la contemplación propia de una inteligencia cuerda; la segunda es inteligencia enamorada, cuando se enajena, embriagada de néctar; y entonces es cuando, desencogida y eufórica por la saturación, se vuelve inteligencia enamorada. ¡Más vale emborracharse con semejante borrachera a guardar la compostura!».

El sueño de Ulises

La mitología. La mitología griega, algunos mitos. No ha sido en vano el esfuerzo de más de dos siglos de antropología, escuelas y

modas. Es inútil, sin embargo, el empeño por dictaminar el sentido o el sin sentido de lo mitológico. La ciencia resuelve... y los mitos siguen ahí. Algunos con una insistencia férrea mientras llueven sobre ellos los discursos y los análisis: como la nieve sobre la campana según afirmaba Heidegger respecto de la poesía de Hölderlin y sus comentaristas.

Cierta mitología manifiesta, quizá, lo que Borges señalaba respecto al hecho estético: la inminencia de una revelación.

Algunos mitos, alejados de nosotros, se nos presentan en un estadio anterior al discurso, anterior al decir. No nos dicen, ¿nos interpelan?, se anuncian y permanecen fijos y enigmáticos. Volviendo a Schelling, se sitúan en los confines del saber; propiamente mas allá del saber, donde éste termina. Inaccesibles al conocimiento, parecen la condición de posibilidad de otros tipos de conocimiento, de nuestra interpelación a ellos o de su escucha.

Hemos hablado de ciertos mitos griegos; la *Odisea* compendia algunos de especial valor. Se compuso seguramente con el ánimo de emular a la gran *Ilíada.* No posee su formidable *epos* heroico e incluso lo divino empieza ya a acartonarse. Sin embargo, a lo heroico se le suplanta con la aventura y, sobre todo, con la simbólica del *nostos,* del regreso.

No es de extrañar que el neoplatonismo acogiera esta metáfora entre sus predilectas. El alma retorna a la Patria como Ulises a Ítaca. Al otro extremo y ya en nuestro tiempo, la Escuela de Frankfurt vio en Ulises al varón propietario. Adorno, el gran musicólogo que no supo escuchar el jazz, oía en la aventura de las Sirenas, la imagen perfecta del concierto burgués: Ulises atado como el oyente que sólo puede contemplar. Los remeros como trabajadores en la fábrica real del mundo.

Al margen de esta y otras muchas interpretaciones, Ulises es el «retoño de Zeus» que ha de retornar a Ítaca, al hogar. «Rico en ardides» es también el sufriente. Recuerda a todos que a su parentesco con lo divino hay que añadir que es «sufrido de entrañas». Ha sufrido tanto o más que cualquiera y pone todo su esfuerzo y su astucia en el retorno a Ítaca que se producirá si los dioses lo consienten. Ulises «mañero» es también –como las Musas de Hesíodo– un mentiroso.

Con un pie ya en la novela, los estratos de la Odisea muestran materiales de diversa procedencia y antigüedad. El descenso a los infiernos (¿el más antiguo?), la gruta de Polifemo... aventuras y peripecias. Puede que los estratos, en orden de antigüedad, vayan por tanto, desde

el chamán al aventurero que toca ya la novela. Muy diversos viajes, en verdad.

Llama la atención, sin embargo, un episodio: la gruta de Calipso. De hecho, el poeta da a entender que la mayor parte del tiempo transcurrido entre la salida de Troya y la llegada a Ítaca transcurre para Ulises en aquella gruta.

Habita con la ninfa desde que arribó a sus costas, arrojado por la tormenta; ella lo acogió y convive con el héroe. Para la divinidad el néctar, para Ulises excelentes manjares mortales. La ninfa lo desea consigo para siempre y Ulises, sin embargo, añora partir. La diosa quiere –y puede– hacerlo inmortal si permanece con ella. ¿Por qué Ulises no acepta? , ¿es que prefiere morir con los suyos –el extremo de la solidaridad del hombre con lo humano– antes que ser inmortal con la ninfa?

No. La prioridad del héroe y su fundamento es cumplir su tarea; hacer lo posible para retornar a la patria. Por eso la aventura con Calipso no es una peripecia más. No es, propiamente ni una peripecia porque es el único episodio en el que el héroe no puede actuar. Solo será el protagonista de la *Odisea* cuando le consientan salir de la gruta. Cuando Hermes lo saque de allí. Después y continuamente le ayudará Atenea enseñándole, facilitándole el camino, mostrándole abiertamente ciertas estratagemas. Pero aquí Atenea no se dirige a Ulises sino a Zeus. No le ayuda, le saca directamente de la gruta para salvarle, a través de Hermes.

Ulises está hechizado por Calipso. Duerme. Por eso no puede actuar. La inmortalidad –promesa de la ninfa– no le hubiese sido permitida más que como juguete de Calipso. Está atrapado en su red. Y no porque sea una hetaira como sugiere Adorno sino porque le ha encerrado en un círculo mágico que le impide hacer, impidiéndole ser. No es humano, no es héroe, no es Ulises. Es, por el momento, el sueño perpetuo de Calipso.

Atenea intercede ante Zeus para que Calipso lo suelte, Para que despierte. Zeus envía a Hermes con el mandato y la ninfa –de mala gana– cede.

El héroe sólo puede, dentro de ese círculo, aflorar. Y eso es lo que hace. Pero no es una acción más, una estratagema, un nuevo ardid; porque sin la intervención directa de Zeus no hubiese podido salir de la gruta.

Cuenta sus aventuras a Calipso, cada noche una distinta –así lo pinta Ovidio que imagina al héroe como una Scherezade. Pero la ninfa

no lo quiere sacrificar, quiere simplemente suspenderlo del tiempo y del lugar– las condiciones de la acción, de la vida. Suspenderlo para siempre en la gruta.

Al ser humano le caben muchos tipos de sueños. Unos afectan a lo que puede ser y aún no es. Dibujan horizontes, inician escaleras de las que sólo se presiente el final. Sueños que reencantan la vida, que la nutren. Sueños excelentes que mueven a la acción aunque parezca la meta inalcanzable. Otros, en cambio, paralizan y hechizan. Son propiamente letargos. Uno de ellos le aconteció a Ulises en la gruta de Calipso.

Narcisos

¿Significan los mitos, algunos mitos? En lo mítico encuentra acomodo el dictamen del ambiguo Platón respecto a la preeminencia de lo oral sobre lo escrito. Las dudas de Thamus. La comunidad expresiva que no quiere escribir.

Cuando el mito explica el origen de una planta, de un animal; cuando en lo mas bajo de la alegoría nos ilustra alguna receta moral , lo mítico se está agotando en sus últimos escalones. Ya está definitivamente con nosotros y la *ratio* de todos los tiempos le sonríe con indulgencia.

Pero algunos mitos no han descendido tanto, al menos en ciertos aspectos. Escapan al control de la racionalidad, soportan o conllevan una sobrecarga de sentido. Se muestra tanto como se ocultan. ¿Señalan más que dicen, como apuntaba Heráclito? El análisis no les pertenece. Paradójicamente es la sobrecarga de sentido lo que les hace mudos, enigmáticos. Es el caso, entre otros, del mito de Narciso.

Su testimonio escrito nos viene fundamentalmente de Ovidio; no hay que esperar demasiado del autor de *Cosméticas*. El sol de lo mítico ya se había puesto en Roma. De la oscuridad, de la tiniebla órfica y neopitagórica sabemos poco y no precisamente por Ovidio.

Para el autor de las *Metamorfosis*, Narciso es un mito sobre el amor; sobre la inútil y peligrosa resistencia al amor. Ya lo sabemos. Narciso, un hermoso joven, hijo del dios del Cefiso y la ninfa Liríopa se resiste al amor. Rechaza despóticamente a jóvenes y ninfas. También a Eco. Le alcanza, pues, la maldición de Némesis y contemplando su imagen en una fuente queda paralizado por su belleza. Muere de amor a sí.

Hasta en la fría corriente de la Estigia, puntualiza Ovidio, proseguía con su febril autocontemplación.

Ya estaba el mito exhausto. Poco le costó a Freud añadir una pieza mas a la maquinaria psicoanalítica: el narcisismo primario.

Sin embargo, algunos detalles insinúan otros sentidos. Fue un grupo de narcisos lo que Perséfone arrancó –según narra el *Himno a Deméter*– y en su hueco tremendo, Hades, el dios de la tiniebla, apareció para secuestrarla.

El rapto de Perséfone se sitúa en Nisa; hay varias Nisas míticas dedicadas a Dionisos. Y es la versión soteriológica de Dionisos, Iacco, lo que gritaban los iniciados camino de Eleusis. No hay duda de la simbiosis Hades-Dionisos. Vida y muerte se abren paso entre la narcosis y la *epopteia*. Entre el narciso y la visión.

Mediado por el narciso, aparece un verso delirante, dionisíaco; un fuera de sí enaltecido. ¿No es la visión el extremo de la iniciación?

Narciso. La visión, el espejo, la luz y la imagen. El reflejo.

El Dionisos de los misterios eleusinos aparece a veces con un espejo. A ese espejo se refiere Plotino para narrar el extravío del alma y la relación luz-imagen: «Pero las almas de los hombres, al ver sus respectivas imágenes cual en el espejo de Dioniso, se adentraban en ellas lanzándose desde lo alto, pero sin que ni aun ellas se desconectasen de su propio principio...» (En. IV, 3, 12, vers. J. Igal).

Tanto el neoplatonismo como los *Hermética* y los textos gnósticos necesitan de la luz y su reflejo para explicar el mundo y la vida. La luz se refleja en la materia ya sea para rescatarla ya para explicar el encarcelamiento de ésta en la negrura material.

La luz, el reflejo y el deseo.

Los prolegómenos están en los versos de Juan de la Cruz:

¡Oh, cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

¿Qué ve Narciso?, ¿qué ve el alma?. Plotino es el único que habla de lo que realmente no puede hablarse:

«Pues bien, al verse uno mismo en el momento mismo de la visión, se verá a sí mismo –o mejor, se encontrará consigo mismo y se sentirá a sí mismo– tal como decíamos. Pero bien puede ser que ni siquiera

habría que decir «verá». Y el objeto mismo (si es que hay que hablar de «vidente» y de «visto» como de dos cosas, y no ¡audacia es decirlo! de ambas como de una sola cosa; pues bien, en aquel momento, el objeto visto no lo ve el vidente ni lo discierne, ni se representa dos cosas, sino que, como transformado en otro y no siendo él mismo ni de sí mismo, es anexionado a aquél, y hecho pertenencia de aquél, es una sola cosa con él, como quien hace coincidir centro con centro.» (En. VI, 6, 9, ibidem).

El instante de la visión plotiniana es también el instante de la poesía. Mas allá del tiempo, terrenos inaccesibles a la razón. No revelan otra cosa los versos de sufī Hallâj:

Con el ojo del corazón vi a mi Señor
y le dije: ¿quién eres tú? Y el me respondió:
¡Tú...!

Se revelaría, por tanto, el mito de Narciso como un misterio cifrado de la iniciación. Y quizás por eso el Narciso de Ovidio continuaba mirándose aun en la Estigia. Así lo lee –me parece– José Ángel Valente.



Casa-Museo Pardo Bazán, La Coruña. Sala de tertulias

CALLEJERO



Casa-Museo Pardo Bazán, La Coruña. Recibidor

Otro bicentenario de Buenos Aires

Ángel O. Prignano

El barrio de Flores no tiene acta de nacimiento; surgió como un pueblo de campaña luego de la parcelación de la chacra de Juan Diego Flores, quien la había adquirido en 1776 cuando España creaba el Virreinato del Río de la Plata. Esta finca, que el nuevo dueño mejoró ostensiblemente con otras edificaciones y plantaciones de árboles, tenía 500 varas (433 m) de frente al Riachuelo por una legua (5.500 m) de fondo y atravesaba lo que hoy es el centro del barrio. Después de la muerte de Flores, acaecida en 1801, su hijo adoptivo Ramón Francisco y el apoderado de la familia, Antonio Millán, planificaron el futuro pueblo e iniciaron la venta de parcelas a ambos lados del Camino Real del Oeste (hoy avenida Rivadavia). En aquellos tiempos era costumbre generalizada identificar parajes, caminos y accidentes geográficos con el nombre del propietario de las tierras. Fue natural, entonces, que el pueblo que se estaba formando tomara el nombre de Flores. La erección del Curato de San José de Flores, el 31 de mayo de 1806, terminó por institucionalizar el nombre del paraje, razón por la cual el 31 de mayo es considerado como «Día del barrio de Flores».

Con el correr del tiempo, la región progresó con la formación de diversos núcleos urbanos donde florecieron nuevas edificaciones –muchas de ellas sencillas, algunas suntuosas– y la población estable creció sostenidamente. Al amparo del Ferrocarril del Oeste (hoy Línea Sarmiento), que fue inaugurado el 29 de agosto de 1857 entre la estación del Parque, que se situaba en el solar que actualmente ocupa el Teatro Colón y La Floresta. Muy pronto fueron levantándose hermosas casa-quintas construidas por encargo de acaudaladas familias de Buenos Aires que las ocupaban durante unos pocos meses al año, principalmente en los fines de semana y el verano. Con ello se alejaban de la ciudad y descansaban lejos del mundanal ruido. En numerosas ocasiones invitaban a sus más estrechas amistades a compartir fastuosas reuniones que realizaban en los amplios y lujosos salones de esas residencias. Mientras tanto, la población de escasos recursos seguía habi-

tando los conventillos situados al sur de la actual Plaza de Mayo y el acceso a una parcela de tierra en los barrios estaba restringido al núcleo de los que disponían grandes sumas de dinero.

A medida que Buenos Aires crecía y se expandía hacia los suburbios siguiendo las vías del ferrocarril, las líneas tranviarias también comenzaron a extenderse y a unir las zonas rurales con el centro comercial y fabril del puerto. La primera línea tranviaria que llegó a Flores se debió a la iniciativa de Mariano Billinghurst, quien obtuvo junto a su hijo Lisandro la concesión de un servicio de tracción a sangre por la avenida Rivadavia partiendo de las inmediaciones de la Plaza de Mayo. Este primer tranvía interurbano del país fue inaugurado el 1° de noviembre de 1871 con la presencia del Presidente de la Nación, Domingo F. Sarmiento. La primera línea de tracción eléctrica fue puesta en servicio el 4 de diciembre de 1897 por la empresa La Capital.

En 1855, el partido de San José de Flores sufrió la segregación de una buena parte de su territorio para dar origen al pueblo de Belgrano, convertido en Partido Provincial de Campaña al año siguiente. Luego de la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1880, ambos fueron cedidos por la provincia de Buenos Aires para ensanchar la nueva Capital. La incorporación de estos territorios se decidió siete años después, en 1887, y el traspaso efectivo al ámbito federal en febrero del año siguiente. Ello trajo como consecuencia una serie de mejoras en el barrio, como la pavimentación de avenidas y calles, el alumbrado eléctrico (primero por vía de ensayo en 1895 y luego definitivamente en 1911), las aguas corrientes (1902), los hospitales Álvarez (1901) y Piñero (1917) y los barrios Varela y Bonorino de casitas económicas (1925). De este modo, Flores fue tomando su fisonomía de barrio capitalino y la plaza Pueyrredón, conocida popularmente como «Plaza Flores», se fue afirmando en su condición de centro neurálgico de la zona. De hecho, desde siempre fue el eje de grandes festejos patrios, retretas y ferias benéficas.

Con el tiempo, las líneas de tranvías se fueron multiplicando y las comunicaciones con el Centro se tornaron mucho más sencillas. Aquellas grandes mansiones, entonces, perdieron su razón de ser y fueron demolidas para dar paso al fraccionamiento de la tierra en lotes de 10 varas (8,66 metros) de frente. Así, en Flores se fue generalizando el afincamiento de asalariados especializados, empleados jerarquizados, pequeños comerciantes y profesionales que construyeron sus casas y

negocios. Y también llegó el momento para los más humildes obreros que accedieron a terrenos en la zona menos favorables del barrio, región peligrosa y anegadiza conocida desde antaño como el «Bajo Flores». El proceso de urbanización de esas tierras imposibles para cualquier asentamiento humano comenzó hacia fines de la década de 1920 y se afirmó a principios de la siguiente, cuando los rematadores pusieron en venta fracciones de variada superficie a largos plazos. La imprevisión de los más elementales obras de drenaje por parte de los especuladores de tierras pusieron a los compradores en situaciones verdaderamente dramáticas, sobre todo en épocas de lluvias abundantes, pues la zona era recorrida por numerosos torrentes y se anegaba fácilmente. Por ello, los nuevos vecinos no tuvieron otra alternativa que elaborar rápidas soluciones, lo que en definitiva promovió la unión entre ellos. Lo más prudente fue que, antes de construir sus casas, rellenaran los terrenos con tierras traídas de otra parte. Así, día a día y ladrillo a ladrillo, con sus familias y la solidaria ayuda que mutuamente se brindaban, esta aguerrida pléyade de pioneros urbanos levantó sus hogares donde nadie antes se había atrevido. Ello dio como resultado la integración total y definitiva de esa zona con el resto del barrio y de la ciudad.

De este modo, todo Flores fue prosperando al amparo de las nuevas construcciones, los transportes y la actividad de sus vecinos en las asociaciones de fomento. Los comercios proliferaron, las salas cinematográficas congregaron multitudes y los circos visitaron sus cada vez más escasos terrenos baldíos. Los cafés y bares se tornaron en puntos de encuentro de la bohemia local y florecieron los cenáculos literarios y los reductos tangueros, mientras las confiterías atrajeron señoras y señoritas para el té de las cinco de la tarde. En fin; Flores entró a bullir en todos sus rincones para comenzar a escribir su historia más reciente.

Podríamos mencionar infinidad de hechos militares y de la vida institucional de la República Argentina acaecidos en Flores. Por dar algunos ejemplos, mencionemos el sitio de Buenos Aires por el coronel Hilario Lagos en 1852, cuando la provincia se separó de la Confederación. En la oportunidad, sus tropas acamparon en la plaza del pueblo y el cuartel general fue instalado en la residencia de la familia Peña. Un hecho importante fue la jura y promulgación de la Constitución Nacional por Justo José de Urquiza el 25 de mayo del año siguiente en el Palacio Unzué. Y también el Tratado de Libre Navegación de los Ríos Paraná y Uruguay, firmado por el mismo Urquiza en el Palacio Unzué

el 10 de julio de ese mismo año de 1853. No podemos dejar de mencionar el Pacto de San José de Flores firmado el 11 de noviembre de 1859 en la casona de la familia Terrero, que se situaba en la hoy avenida Rivadavia y Boyacá, frente a la residencia de los Unzué antes mencionada. Este acuerdo afianzó la unidad nacional al reincorporar el Estado de Buenos Aires a la Confederación Argentina.

A todo esto podemos agregar que muchas figuras del quehacer nacional tuvieron propiedades y moraron en Flores, como Juan José Paso, secretario del primer gobierno patrio y uno de los que iniciaron la compra de tierras, el general expedicionario del desierto Daniel Cerri, el coronel de marina José Murature, que actuó en la guerra contra el Imperio del Brasil y la del Paraguay, y el general José Rondeau, al frente del Directorio en 1815 y en 1819-20. El vicepresidente de la Nación, Marcos Paz, el jurisconsulto, escritor y político Pedro Goyena y Manuel Pillado, fundador del Museo Histórico Nacional, vivieron y fallecieron en Flores. Alfredo Colmo, jurista y autor de importantes obras de su especialidad, entró en este mundo por el barrio de Flores.

Muchas personalidades de la literatura y la música popular de Buenos Aires ejercieron su influencia en el barrio. A modo de ejemplo nombraremos algunas. Entre los tangueros no debemos dejar de mencionar al cantor, actor, director y cineasta Hugo de Carril (1912-1989), que abrió los ojos a la vida en San Pedrito 256. Su dilatada carrera lo llevó a realizar giras por América y Europa. En España estuvo radicado entre 1950 y 1951 e intervino en la película *El negro que tenía el alma blanca.* Otro cantor de gran personalidad fue Floreal Ruiz (1916-1978), nacido en Quirno 678 y también de gran trascendencia dentro de la música popular de Buenos Aires. El prolífico Enrique Cadícamo vivió 22 años en Flores (Carabobo 451 y Camacuá 25) y escribió su célebre tango *Compadrón* en el ya desaparecido café Paulista de Flores (Rivadavia 6869). Ciriaco Ortiz, uno de los músicos que revolucionó la técnica del bandoneón, pasó sus últimos 28 años de vida en Baldomero Fernández Moreno 3283. A ellos debe agregarse una inmensa pléyade de cantores, músicos, autores, compositores y bailarines que se relacionaron con la barrialidad florense de distinta manera y en distintas épocas.

El poeta más representativo, el que mejor le escribió, fue Baldomero Fernández Moreno, quien vivió sus últimos doce años en Francisco Bilbao 2384, donde murió el 7 de julio de 1950. En su libro *San José*

de Flores, editado siete años antes de su muerte, reunió numerosos y bellos poemas dedicados a las mansiones, a los árboles, a las flores, al inspector de tranvías, al panadero, a la avenida Rivadavia... De «Plaza Pueyrredón» extraemos:

Estoy en la frontera del café y de la plaza,
una mitad cortina y otra mitad cristal.
De este lado de acá, mi ceniza y mi taza.
Del otro, Pueyrredón, broncíneo y vertical.

Lunas en equilibrio sobre los surtidores
de nafta, fondo negro con cartelones rojos;
Flores se va quedando sin rumor, sin rumores,
y minuto a minuto va cerrando los ojos.

Roberto Arlt adquirió la barrialidad florense poco antes de cumplir los tres años, cuando su familia se mudó a una casita de Méndez de Andés 2138. De *El juguete rabioso* copiamos los primeros párrafos:

«Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. Decoraban el frente del cuchitril las policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol. A veces entrábamos a comprarle medio paquete de cigarrillos Barrilete, y el hombre renegaba de tener que dejar el banquillo para mercar con nosotros. Era cargado de espaldas, carisumido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón hacia afuera. Cada vez que lo veía recordaba este proverbio, que mi madre acostumbrada a decir: "Guárdate de los señalados de Dios"».

Y de «Molinos de viento en Flores», una de sus inolvidables *Aguafuertes porteñas* que publicó el diario *El Mundo*, extraemos:

«¡Qué lindo, qué espacioso que era Flores antes! Por todas partes se erguían los molinos de viento. Las casas no eran casas, sino casonas. Aún quedan algunas por la calle Beltrán o por Bacacay o por Ramón Falcón. Pocas, muy pocas, pero todavía quedan. En las fincas había cocheras y en los patios, enormes patios cubiertos de glicinas, chirria-

ba la cadena del balde al bajar al pozo. Las rejas eran de hierro macizos, y los postes de quebracho».

«En aquellos tiempos todo el mundo se conocía. Las librerías. ¡Es de reírse! En todas las vidrieras se veían los cuadernillos de versos del gaucho Hormiga Negra y de los hermanos Barrientos. Las tres librerías importantes de esa época eran las de los hermanos Pellerano, «La Linterna», y la de don Ángel Pariente. El resto eran boliches ignominiosos, mezcla de jugueterías, salón de lustrado, zapatería, tienda y qué sé yo cuántas cosas más».

El escritor y diplomático Manuel Ugarte nació en 1878 en Caracas y Bacacay, Julio Cortázar escribió su cuento «Lugar llamado Kindberg» en la confitería La Perla de Flores (Rivadavia y Rivera Indarte) y Alfonsina Storni se estableció en el barrio en 1917, en una casa de Terrada 578.

Otros literatos que vivieron en Flores o le cantaron al barrio fueron Oliverio Girondo («Las chicas de Flores tienen los/ ojos dulces, como las almendras/ azucaradas de la Confitería del/ Molino, y usan moños de seda que/ les liban las nalgas en un aleteo de/ mariposa.»), Conrado Nalé Roxlo («Música porque sí, música vana/ como la vana música del grillo/ mi corazón eglógico y sencillo/ se ha despertado grillo esta mañana».*)*, Manuel Mujica Láinez *(*«... en Flores pasean por la plaza alumbrada/ doble emoción de rouge y de tela/ estampada».*)*, Luis Cané («El que tenga el corazón/ gastado en falsos amores/ búsquese una novia en Flores/ y será su salvación».)Y así, todos –políticos, militares, músicos, poetas, artistas y hasta los más humildes trabajadores– contribuyeron a darle fisonomía propia a este barrio porteño que el 31 de mayo de 2006 festeja su primer bicentenario.

Bibliografía

D. Carbia, Rómulo: *San José de Flores, bosquejo histórico (1609-1906)*, Arnoldo Moen & Hnos., Buenos Aires, 1906.

Cunietti-Ferrando, Arnaldo J.: *San José de Flores, el pueblo y el partido*, Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, Buenos Aires, 1971.

Pisano, Natalio J.: *Breve historia de San José de Flores*, Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, Buenos Aires, 1971.

Prignano, V.: *El Bajo Flores, un barrio de Buenos Aires*, Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, Buenos Aires, 1991.

PRIGNANO, Ángel O.: *Buenos Aires: el barrio de Flores y sus hechos (Efemérides y Cronología)*, Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, Buenos Aires, 2002.
PRIGNANO, Ángel O.: *Pequeña historia del barrio de Flores*, Ediciones Baires Popular, Buenos Aires, 2004.



Muelle de los Catones. La Coruña, hacia 1900-1910.
Archivo Histórico Municipal, La Coruña



Monumento a Pardo Bazán en los Jardines de Méndez Núñez (La Coruña).
Foto: Belén Dablanca

Buenos Aires. Una refundación hacia el Oeste

Josefina Pontoriero de Baglivo

Durante los siglos XVI y XVII existía un menesteroso poblado de ranchos de barro y paja que se denominaba Ciudad de la Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires. Hacia el oeste se extendía una zona de montes con animales salvajes que se denominaba La Matanza. En 1608 Hernando Arias de Saavedra (*Hernandarias)*, gobernador de Tucumán y Río de la Plata y primer criollo que ejerció un cargo público en América, mandó hacer una mensura demostrando que eran tierras vacantes las que fueron afectadas a la fabricación de ladrillos y tejas para la construcción del Fuerte de Buenos Aires. Con el tiempo se fueron convirtiendo en quintas donde se producían las frutas y hortalizas que se consumían en la ciudad.

Ya en el siglo XVIII esas tierras habían sido vendidas a distintos dueños. En 1776, Mariana Fernández vendió una chacra de quinientas varas de frente y una legua de fondo a Juan Diego Flores. Don Juan era un porteño descendiente de españoles que residía en la Capital. Su apellido dio nombre al barrio. Al adquirir la chacra continuó trabajando en el obraje de ladrillos y tejas por un tiempo. Recorría frecuentemente la zona a caballo y se internaba, con su tropa de carretas, en las salinas grandes, territorio indio, para comerciar la sal a su vuelta. Fue un hombre de trabajo que introdujo en la zona, antes abandonada, mejoras que hicieron valorizar esas tierras forjándose una sólida posición económica.

En el año 180l, en una antigua casa de la ciudad, actual esquina de Hipólito Yrigoyen y Piedras, fallecía don Juan Diego Flores, quedando como sucesores su esposa y su hijo Ramón.

El flamante obispo Benito Lue y Riega fue el decimocuarto obispo de Buenos Aires, elegido por Pio VII, el 18 de octubre de 1802, y tomó posesión canónica, por apoderado, el 24 de marzo de l803. En una extensa visita pastoral por la zona se lamentó de que tantos feligreses se encontraran sin asistencia religiosa por estos lados.

Habiéndose incrementado la población en el lugar, a mediados del1804, se dio por hecho que se había creado un nuevo pueblo, por lo que sería necesaria la creación formal de la parroquia. El obispo Lue creyó necesaria la erección del curato. Ramón Flores (según algunos autores), supuestamente a sugerencia de su padre en el lecho de muerte, donó una manzana a la Curia para que se estableciera el curato y la construcción de la Iglesia, sobre el camino Real, otra al Estado para trazar una plaza y otra para los mataderos públicos. La donación fue aceptada rápidamente. Por medio de un auto episcopal del 31 de mayo de ese año se creó el curato bajo la advocación de San José, y en homenaje a don Juan se lo llamó San José de Flores, incluyendo el pueblo, contando con la anuencia del virrey Sobremonte.

Mientras los propios vecinos comenzaron a levantar la iglesia, el obispo Lue tomó provisoriamente la capilla que poseía en su quinta don Pablo Gaona, proveyéndola de una pila bautismal con custodia de los Sagrados Óleos, y colocando en el altar mayor un tabernáculo con el Santísimo Sacramento de la Eucaristía iluminado de día y de noche. El presbítero Simón Bustamante, fue nombrado párroco con funciones interinas. El otro lugar que destinó Lue, como auxiliar de la anterior, fue la capilla que se encontraba en la antigua quinta que había sido de Carlos Valenti, y designó un padre teniente para atender a los feligreses en este curato de San José, el de Monserrat y el de La Piedad. Éste último se denominaba también de Don Carlos, ya que era un acaudalado vecino llamado Carlos Dos Santos Valente, de origen portugués, que la construyó en el último tercio del siglo XVIII.

Había otros oratorios y capillas particulares en las fincas de la jurisdicción de Flores. Uno de ellos fue erigido a mediados del siglo XVIII por Juan Bautista de Herrera. Constaba de una gran habitación y otra pequeña que servía de sacristía con un pasillo y una campana. Cuando pasó a posesión de Juan Pedro de Córdoba, la mejoró y proveyó de un sacerdote que oficiaba misa los domingos y fiestas de guardar, a la cual concurrían los labradores y vecinos.

Como vimos anteriormente, los vecinos comenzaron a trabajar para la construcción de la primera capilla en noviembre de 1806. Era una construcción precaria, sobre la actual calle Rivera Indarte con frente al Este. Poseía una sala de siete metros de largo y un rancho de diez. Su techo se construyó con tirantes de palma, tijeras de duraznero salvaje cubierta de paja y quincha (tejido de junco con que se afianzaba el techo de paja totora, caña, etc.) como se hacían las construcciones pre-

carias de la época. Tenía una sacristía anexa a la que se le colocó un techo de lapacho y alfajías de cedro, dos puertas y una gran ventana con herrajes. Las fronteras de la Iglesia fueron marcadas con zanjas. A ella se trasladó el oratorio de la quinta de Gaona.

El primer párroco que nombró oficialmente el curato en 1808 fue Miguel García, un hombre de cultura poco común para la época. Egresado de las universidades de Córdoba y Chuquisaca, con los años llegó a ser presidente de la Legislatura y más tarde rector de la universidad de Buenos Aires.

Después de poco tiempo y por la acción de los vientos y lluvias comenzó a haber filtraciones en el templo, con peligro de que su techo se desplomara sobre los feligreses. Se dedicó a su reparación, para que fuera más duradero, una cuestación de los vecinos y hasta se logró que Ramón Flores donara 12.000 ladrillos de primera calidad. Aun así, sus sucesores Manuel José Warnes, José Ignacio Grela y Nicolás Herrera, heredaran un templo muy pobre.

En el verano de 1812, al frente del ejército que se encaminaba al Norte, pasó por allí Manuel Belgrano con dieciséis carretas de municiones y tiendas de campaña. Hizo allí su primera parada y entró en la iglesia a orar. Escribió luego en sus memorias «El pueblo comienza a formarse, la iglesia aún no está concluida, su largo: veinte varas, su ancho ocho y media.

A las cercanías hay de 16 a 20 familias y son contados los edificios de material; a inmediaciones hay quintas pertenecientes a vecinos de la capital, con plantíos de duraznos y algunas huertas.

El curato tiene legua y tres cuartos de jurisdicción y los ferigreses que la ocupan son mil seiscientos: bautismos 180 al año y casamientos 20... Es de admirar que la población no esté ni en diez a uno con los bautismos»

En 1824 fue nombrado párroco Nicolás Herrera, quien introdujo importantes reformas en la capilla y la embelleció. Colocó en el centro del altar mayor la imagen del patrono San José, talla de notable calidad realizada por el ebanista vizcaíno Isidro Lorea. Entre sus valiosas obras destacan el altar mayor de la catedral de Buenos Aires, y molduras y retablos de la iglesia de San Ignacio. Fueron unos de los primeros vecinos de Flores, Joaquín Belgrano, otro hermano de don Manuel, diputado por el pueblo de Flores, su mujer Catalina Mellián, hija de Antonio Mellián y Josefa Correa. Según algunos autores, él donó un violín que ejecutaba Juan Carlos Cruz durante los oficios religiosos.

Su construcción demoró tres años y nueve meses, y fue inaugurada y bendecida por monseñor Federico Aneiros con una gran celebración y sus padrinos fueron el gobernador Dardo Rocha y la señora Felisa Dorrego de Miró. El matutino *La Prensa* del 19 de febrero de 1883, dice al respecto: «No se borrará fácilmente de la memoria del vecindario de Flores la fiesta del domingo».

Bibliografía

MOLINA, Raúl A.: *Genearquía y Genealogía de Belgrano*, Historia Colección de Mayo III- 1960.

CUNIETTI, Ferrando, A.: *San José de Flores, el pueblo y el partido (1580-1880.*

LLANES, Ricardo: *El barrio de Flores (recuerdos)*, Bs., As. 1964.

PRIGNANO. Ángel: *Buenos Aires: El barrio de Flores y sus hechos*, Bs.As. 2002.

CARBIA, Rómulo: *San José de Flores*, Bs.As. 1906.

PONTORIERO, Josefina: «El pueblo comienza a formarse» –Parte I y II– Revista *Cartas* 7-02 y 8-02.



Fábrica de Tabacos. La Coruña, hacia 1920. Archivo Histórico Municipal. La Coruña

Los otros héroes de la República

Inmaculada García Guadalupe

Las heridas de una guerra civil son profundas y difíciles de cicatrizar, afirmó Lucano en su *Farsalia.* No debe asombramos por tanto que las secuelas de la contienda que asoló a España entre 1936 y 1939 perduren hasta nuestros días y que aún estemos conociendo la versión del bando derrotado, silenciada por décadas de represión franquista. La exhumación de cadáveres sepultados en fosas comunes, el reconocimiento a los méritos de los españoles exiliados, la concesión de la nacionalidad española a los pocos miembros sobrevivientes de las brigadas internacionales y la difusión de la labor llevada a cabo por parte de los intelectuales republicanos con objeto de salvaguardar el patrimonio artístico y cultural español son algunas de las acciones llevadas a cabo con el fin de saldar una deuda histórica y moral contraída con la otra España, aquella que fue desgajada, obligada a dispersarse o simplemente aniquilada por las tropas falangistas.

La exposición «Biblioteca en guerra», organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid, muestra la entrega heroica de los hombres y mujeres encargados de la difícil tarea de proteger nuestro inmenso e incalculable patrimonio bibliográfico de la furia de los morteros disparados por los llamados nacionalistas contra esta institución, cuya ubicación, un antiguo palacio aislado de cualquier edificio, revela la intención deliberada por parte de los sublevados de dinamitar los cimientos de la sociedad española para atajar cualquier intento de rebeldía. El sabio es, en palabras de Horacio, libre y se gobierna a sí mismo, lo que explica que en las guerras las bibliotecas –depositarias del saber y de la identidad cultural de los pueblos– se conviertan en objetivos militares, de ahí que a lo largo de la exposición se hayan distribuido documentos, textos y fotografías alusivos a conflictos bélicos recientes para mostrar la sevicia de los invasores en bibliotecas como las de Bagdad o Sarajevo.

El reconocimiento al abnegado trabajo de Tomás Navarro Tomás –director de la Biblioteca Nacional durante la guerra civil–, a la solíci-

ta labor de María Moliner, Juan Vicéns, Teresa Andrés y Jordi Rubió –bibliotecarios encargados de llevar a cabo numerosos proyectos destinados a acercar las bibliotecas a toda la población– y a las importantísimas actuaciones llevadas a cabo por la República en el ámbito bibliotecario, dan unidad a esta exposición, nos permite conocer mejor nuestra historia reciente y rendir justo tributo a los que con su entrega permitieron preservar nuestro invaluable patrimonio cultural y a los hombres y mujeres anónimos que con su dedicación intentaron elevar en medio de las penurias de la guerra el bajo nivel cultural del pueblo español.

La II República –elegida democráticamente en 1931 y derrocada ocho años más tarde por el alzamiento militar de Francisco Franco– llevó a cabo una ingente tarea cultural por medio del Ministerio de Instrucción Pública. La fundación de bibliotecas en cárceles y hospitales, las campañas ideadas con el fin de fomentar la lectura, la creación de proyectos vanguardistas como los bibliobuses y de programas como «la hora del cuento» fueron algunos de sus logros más significativos. El gobierno republicano, convencido del papel liberador de la cultura en la vida de los pueblos, quiso facilitar su acceso a lo largo y ancho del país y para lograr este objetivo potenció la creación de bibliotecas por parte de Misiones Pedagógicas.

Las Misiones Pedagógicas surgen en 1931 bajo el auspicio de la Institución Libre de Enseñanza –entidad fundada en 1876 que defendía una educación al margen de la religión y de cualquier ideología política cuyo ideario inició una profunda renovación de la sociedad española del momento y obtuvo logros tan significativos como la creación de la Residencia de Estudiantes (1910)– por medio de un decreto –el número 202– que la II República aprueba a tan solo cincuenta días de haber instaurado su gobierno. El objetivo de la Institución Libre de Enseñanza consistía en palabras de Manuel Cossío –el sucesor de Francisco Giner de los Ríos al frente de la dirección de la Institución Libre de Enseñanza– en elevar el bajo nivel cultural del país y llevar a las poblaciones rurales la luz del conocimiento por medio de escuelas ambulantes, bibliotecas, obras teatrales, películas, música popular y clásica, conferencias sobre temas variados, etc.

Las personas encargadas de llevar a cabo estas misiones eran maestros, profesores de instituto, jóvenes escritores, artistas, médicos, peritos agrícolas, etc. Entre estos misioneros cabe citar a Rafael Dieste –director del teatro de guiñol–, María Zambrano, Luis Cernuda,

Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Carmen Conde y, sobre todo, a Alejandro Casona y Antonio Sánchez Barbudo, que sobresalieron por su constancia y por el gran número de pueblos recorridos. Numerosas fotos distribuidas a lo largo de la muestra ilustran la labor de estos hombres: campesinos congregados con fervor religioso alrededor de un gramófono para escuchar piezas de música clásica que nunca antes habían tenido la oportunidad de oír, un grupo de comisionados que avanza por una zona montañosa con un cargamento de libros a lomos de burro, una caravana de personas que se acerca desde un pueblo cercano para poder participar en las actividades de una comarca vecina, habitantes de un pueblo que siguen a los misioneros hasta el siguiente como muestra de agradecimiento por haberles llevado algo del conocimiento que secularmente les había sido negado, etc.

Las primeras misiones tienen lugar en el bienio del 32-33, en el que 70 comisiones recorrieron 300 pueblos –cifra que prácticamente se triplicó al siguiente año– a los que llevaron libros, obras teatrales, un coro y un museo ambulante. Al producirse el estallido de la guerra civil la República había creado 5.522 bibliotecas que, en sus dos primeros años de vida, habían contado con la afluencia de aproximadamente 475.000 lectores que leían las obras de Homero, Cervantes, Dante, Tolstoi, Dickens, Hugo, Wells, Galdós y Bécquer, entre otros. Aparte de los libros fueron enviados numerosos gramófonos y cerca de 2.000 discos para dar a conocer las creaciones de Bach, Falla, Albéniz, Beethoven, la lírica tradicional de diferentes regiones, etc. El 90% de las bibliotecas fundadas fueron solicitadas por ayuntamientos republicanos y socialistas, mientras que los que estaban controlados por fuerzas políticas de la derecha casi nunca las solicitaron.

El entusiasmo por la cultura fue tan grande en la época que se dieron numerosos casos de bibliotecas fundadas por toda suerte de grupos y asociaciones –independientes de obreros por ejemplo– y en muchas ocasiones por iniciativas personales, modestas en su mayoría, pero llevadas a cabo con la mayor entrega. La biblioteca popular más interesante fue, sin lugar a dudas, la de Castropol (Asturias), que se inauguró en 1922 por iniciativa de unos jóvenes universitarios con 158 volúmenes y que en el año 36 contaba ya con cerca de 5.000 libros, dependían de ella 14 bibliotecas sucursales, editaba revistas, organizaba conferencias, representaba obras de teatro y funciones de guiñol y ofrecía conciertos.

La exposición rinde homenaje a la abnegada labor de Juan Vicéns y de María Moliner que como inspectores de bibliotecas fundadas por las

Misiones Pedagógicas recorrieron más de cien pueblos y aldeas desperdigadas por todo el territorio español. Vicéns –educado de acuerdo a los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza– coincide y hace amistad en la Residencia de Estudiantes con la intelectualidad del momento: Salvador Dalí, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Emilio Prados, entre otros, y en París funda –en compañía de su mujer, la bibliotecaria María Luisa González– la *Librairie Espagnole* en 1927. En la exposición se recogen algunas de las anécdotas más conmovedoras que Juan Vicéns y María Moliner vivieron en su trabajo de inspectores: la emoción que sentían cuando hombres harapientos se acercaban al tren en que viajaban no para pedir limosna o alimentos sino para que les prestaran libros y revistas o el asombro que les produjo conocer al carpintero de Hoyos del Espino, un hombre ya mayor, con 10 hijos, que había sido elevado al puesto de bibliotecario en el pueblo y que para poder cumplir con su nuevo cargo atendía con sumo cuidado a las explicaciones sobre catalogación y organización de la biblioteca que le daban «cerrando los ojos y apretando los puños como un muchacho».

La guerra civil frustra las actividades culturales que llevaban a cabo las Misiones Pedagógicas, pero no consigue doblegar la voluntad del gobierno republicano que sigue intentando difundir la cultura. En 1936 el gobierno de la República crea Cultura Popular, organismo encargado de dirigir la formación de bibliotecas en los frentes del territorio republicano excepto en Cataluña, labor en la que destaca la entrega de Teresa Andrés. En los frentes republicanos catalanes las bibliotecas son creadas y gestionadas por el Servei de Biblioteques del Front, dependiente de la Generalitat, en el que sobresale el trabajo y dedicación de Jordi Rubió, otro de los bibliotecarios a los que se rinde justo tributo en esta exposición.

Durante la guerra civil Madrid se convierte en la primera ciudad bombardeada desde el aire. La furia devastadora de los morteros nacionalistas amenaza el legado custodiado por la Biblioteca Nacional y el Museo de El Prado. Ante los peligros ocasionados por la guerra numerosas colecciones de libros y documentos son depositadas en la Biblioteca Nacional, como por ejemplo la del duque de Frías, la del duque de Alburquerque, las de decenas de iglesias, etc. La guerra provoca la paradójica recuperación de valiosos documentos como el Códex H19 de la Academia de la Historia –el testimonio más antiguo de las obras de Gonzalo de Berceo, robado en 1929 y recuperado con

el estallido de la guerra en la biblioteca de M.L.G.–, un Cancionero manuscrito del siglo XV en 2 tomos, originales autógrafos de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, etc. que eran entregados por sus propietarios en depósito a la Nacional ante el temor de sufrir su pérdida. A fines de julio de 1937 el equipo de catalogación de la Biblioteca Nacional, al frente del cual se encontraba Amalio Huarte, había fichado 17.400 obras y 500 legajos con folletos y revistas que tenían más de 30.000 fascículos. Gracias a la meticulosa tarea de catalogación llevada a cabo en esos días por los bibliotecarios de la Nacional todas las colecciones privadas pudieron ser devueltas de modo íntegro a sus propietarios al término de la guerra.

Al iniciarse los bombardeos sobre Madrid el gobierno republicano atiende de modo inmediato las peticiones del director de la Biblioteca Nacional; destinar un retén de bomberos de manera permanente al edificio y enviar 3.000 sacos de tierra arcillosa incombustible. Los peores pronósticos se confirman: la Biblioteca es atacada desde el aire con bombas inflamables y una llama en forma de soplete penetra en la sala de los incunables y libros raros, pero la muralla de sacos terreros cumple su labor de defensa y evita que se produzcan daños irreparables.

La difícil situación que atraviesa Madrid a causa de los bombardeos hace que el gabinete del presidente Azaña determine como prioridad básica el salvamento del tesoro artístico español y para ello crea la Junta de Defensa del Tesoro en 1937. La entidad, presidida por el pintor Timoteo Pérez Rubio, determina evacuar de Madrid las principales pinturas de El Prado y las obras más importantes de la Biblioteca Nacional, así como seguir al gobierno republicano en su traslado a Valencia. A tal fin se hace un inventario de los objetos que van a viajar y se preparan unos embalajes especiales que impiden que las obras puedan sufrir cualquier daño. Durante días y días numerosos camiones viajan rumbo a Valencia con su preciada carga, acompañados de oficiales republicanos para facilitar el paso de los controles y siguiendo diferentes rutas con el fin de correr el menor riesgo posible. En Valencia las cajas del tesoro son depositadas en las torres de Serranos, que previamente han sido acondicionadas con sacos terreros, bóvedas de hormigón y capas de cáscara de arroz con el fin de amortiguar los efectos de cualquier bomba.

El avance nacionalista parece inevitable, y, ante el temor de que la zona republicana quede dividida en dos el gobierno, decide trasladarse a Barcelona, acompañado de las cajas del tesoro. Una vez allí las

cajas son almacenadas en el castillo de Perelada, en el de Figueras y en una mina de talco abandonada a poca distancia de la frontera con Francia, llamada La Vajol. Cataluña está a punto de caer y los republicanos preparan su desalojo. La prioridad para Azaña era el salvamento del tesoro, pues, como expresó con emotivas palabras, podría haber más repúblicas en el futuro, pero si se llegaban a perder las obras de arte que conformaban el tesoro el daño sería irreparable. Manuel Azaña se persona entonces a pocos metros de la frontera francesa y comienza a detener a los camiones que evacuaban heridos y material de primera necesidad para rogarles que cedan esos vehículos para trasladar las cajas del tesoro. La gente no comprende muy bien la situación, pero el respeto que sentían por su presidente les lleva a descender de los camiones.

La determinación de Azaña permite llevar todas las obras a suelo francés. El presidente cruza la frontera en el último momento cuando todos los camiones con las cajas han pasado y puede estar seguro de que el tesoro se encuentra a salvo. Atrás quedan las últimas reservas de la República, dinero con el que muchos de los encargados de custodiar las obras de arte habrían podido llevar una vida cómoda en el exilio, pero su único desvelo era salvar el patrimonio cultural de España. Timoteo Pérez Rubio y Tomás Navarro Tomás, que habían seguido de cerca el viaje de las cajas desde que partieron de Madrid, también cruzan la frontera en el último momento perseguidos por las bombas enemigas, en un viaje sembrado de peligros que el director de la Nacional hace acompañado de su gran amigo el poeta Antonio Machado.

En Francia el Comité Internacional para la Conservación de los Tesoros se encarga de las obras y se decide su traslado a Ginebra. Los republicanos que acompañan en su viaje a las cajas, entre ellos Timoteo Pérez, se encuentran exhaustos y con sólo dos francos en el bolsillo. Han perdido su país, su familia, sus amigos y sus bienes, pero han logrado cumplir con la ardua tarea encomendada. En Ginebra se procede a abrir las cajas y se comprueba que el esmero con que las obras de arte fueron embaladas por la Junta ha permitido que no tengan desperfectos. Las injustas acusaciones de robo y expolio a los republicanos, lanzadas por los falangistas y por algunos países extranjeros, se desvanecen. A los pocos días, paradójicamente, el gobierno franquista es reconocido por Suiza y se ordena la devolución del tesoro a suelo español. Un tren con 22 vagones procedente de Ginebra que transporta 1.846 cajas llega a Madrid el 9 de septiembre de 1939. No se ha per-

dido una sola obra de arte y el patrimonio pictórico y cultural de España permanece indenme gracias a la labor sacrificada de sus defensores a quienes la dictadura franquista obliga a marchar al exilio –Tomás Navarro Tomás, Juan Vicéns y Timoteo Pérez Rubio–, a no poder seguir ejerciendo su profesión –Teresa Andrés, Jordi Rubió–, o a ser degradados en un cargo: María Moliner perdió 18 puestos en el escalafón del cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios.

Han tenido que pasar más de 60 años para que una modesta placa en El Prado reconozca el abnegado trabajo de estos hombres y mujeres y para que se organice una exposición como la que hemos podido visitar en estos días en la Biblioteca Nacional de Madrid. Toda guerra guarda sus héroes anónimos, la nuestra empieza a recordar sus nombres.



Doña Emilia en su despacho. *Blanco y Negro.* 17-XI-1918

Intervenciones en Guadalajara

Julio Ortega

La presencia del Perú en la última Feria Internacional del Libro de Guadalajara tuvo un impacto intenso y distintivo. La peruana es una literatura que al deberse tan poco a los valores del mercado, le devuelve al lector la gratuidad de la lectura.

La presencia de Gustavo Gutiérrez (el intelectual peruano de mayor resonancia internacional) le dio un centro de gravedad a esa suma de voces. No sólo porque Gutiérrez ha llevado por más tiempo y más lejos el reclamo de un país más vivo, cuya forma interior es una fe en la justicia; sino porque su lección ética es la más clásica: poner a prueba las palabras en los actos. Hoy la moral se define no por la autoridad de las grandes causas sino por la sensibilidad para con los demás. El valor de la palabra empeñada es la apuesta central la cultura peruana, desde el Inca Garcilaso de la Vega hasta César Vallejo y José María Arguedas.

Pero fue, además, gratificante el buen ánimo de los nuevos escritores, los jóvenes y aún los más recientes, que arribaron al ágora con sus revistas y libros, documentos del nuevo siglo que se renueva y nos releva. Gracias a ellos, la literatura peruana puede ser un espacio generoso, libre de los traumas de origen (violencia, resentimiento, fracaso), y abierto a la conversación más creativa (a la salud mutua), aquella capaz de creer en el otro, en su palabra duradera. Esa es la lección de Alfredo Bryce Echenique, que recorre todas las instancias de la conversación como si se tratase de la mayor virtud peruana.

Recobro, en lo que sigue, las voces que me tocó añadir.

Encrucijadas de Tomás Segovia

(Sesión Amigos de Tomás Segovia, Premio Juan Rulfo 2005)

Tengan cuidado de encontrarse con Tomás Segovia. No sabrán, sin peligro, tomar por un lado u otro. Porque Tomás Segovia es el poeta de las encrucijadas.

Está de pie y sonriendo, parado en una piedra, pero se abren las rutas tras suyo, como una interrogación. Se deja estar, de paso, en el entretanto. Parecería un Juan Rulfo español si no fuese un Tomás Segovia mexicano. Esos caminos que se cruzan pueden ser una cruz. Entrecruzado por la geografía afectiva, y entre preguntas de qué ruta tomar, Tomás rememora sus dilemas, y a la vera prosigue el poema que viene escribiendo hace 50 años, a trechos y treguas, ente una y otra página, en esta o aquella ciudad, uno u otro amor (¿dechado o desdichado?). Pero entre la errancia y la estancia, Tomás ha sentado plaza y cabeza en la palabra. Ha tomado Tomás la sesgada vía del ser, del breve estar.

La primera vez que lo encontré, en el Colegio de México, si fue esa la primera vez, porque pudo haber sido en la redacción de una revista no en vano llamada *Plural,* entre un japonés de vuelta y un venezolano de ida; pero aquella vez, Tomás no sabía si estaba llegando o yéndose, y nos detuvimos a tomar, como decía Vallejo, un «té lleno de tarde.» Estaba él en la encrucijada de seguir a una musa pasajera que le pedía elegir entre Estados Unidos y México. Pero Tomás ya estaba ligeramente sin rumbo, casi de nacimiento, en un mundo cada vez más enrumbado. Pensé entonces que la gracia ardorosa de su relato, ese «desamparado apasionado» que ejecuta, lo hacía un narrador itinerante; y que seguramente Tomás tendría que inventar un nuevo género para la biografía de ruta. Pero fue ya un exceso del camino encontrarme otra vez con Tomás en los pasillos del aeropuerto de Londres. El llegaba y yo salía, y hablamos un momento entre las filas de viajeros, más seguros de su destino. Y hace poco en un congreso dedicado, naturalmente, al exilio en la Universidad Complutense de Madrid, le tocaba a él inaugurar y a mí clausurar pero, como era de esperarse, nos canjearon los días.

Por eso, habiendo vivido en su propia encrucijada, entre uno y otro camino, no es de extrañar que Tomás Segovia no tenga la necesidad de romantizar el exilio. Su territorio ha sido siempre la lengua, y su albergue, en ella, la poesía. Más bien, cuando en los años 80 es descubierto por los escritores jóvenes de Valencia y su gran pequeña editorial Pre-Textos, Tomás vuelve a España antes de haber regresado: su poesía lo anticipaba haciendo camino. Pronto, reinstalado en España, vive de nuevo toda su vida como si se encontrara consigo mismo. No sólo porque el hombre maduro se convierte en poeta joven, gracias a sus nuevos lectores, sino porque si en México había sido un poeta casi español, en España sería un nuevo poeta felizmente mexicano. En México

se le solía leer como un lírico de estirpe clásica formal aliviado por la poesía francesa. En España, más bien, como oficiante del espíritu ritual de la poesía viva. Con su perplejidad resignada, me dijo una vez que ya no sabía de dónde era, lo que entendí yo como otra encrucijada.

Pero quizá lo más relevante de este cruzarse en el camino con Tomás sea que al volver a verlo uno retoma la conversación como si prosiguiera una frase suspendida. Tomás no es un conversador sino un confidente, presupone la intimidad del habla, y el largo rodeo del lenguaje donde la poesía le da su forma a nuestro tránsito.

Lo precede, por ello, una música recóndita. Su soliloquio discurre con cierta resonancia vocálica, como si el lenguaje se escuchase a sí mismo en el poema. Es un oleaje clásico, donde las palabras entonan los nombres que celebran el camino. Pero también es una voz romántica, que fluye como el himno, de asedio numinoso. Quizá sea la música misma del español, cuya alabanza nos viene de Garcilaso de la Vega, y cuya nitidez fue gozosa en Rubén Darío. Esta música segoviana discurre como un pensamiento: es música interior, decir de ofrenda; y nos acompaña, brevemente y para siempre.

De modo que como amigo suyo de paso, puedo asegurarles que todos los caminos conducen a su poesía.

Lectores y lecturas de Bryce Echenique
(Sesión dedicada a ABE)

Leí el otro día una novela colombiana en la que el personaje, un joven estudiante radicado en Francia, despierta en una playa del Sur luego de una noche de juerga, y descubre que no tiene ningún documento en los bolsillos. «Que extraordinaria posibilidad de adquirir una nueva identidad,» se dice, y decide empezar su nueva vida declarándose peruano. Pero no se trataba de una declaración de modestia; este personaje no necesitaba hacerse, por ejemplo, argentino. Lo que en verdad pretendía, entendí, es despertar en una novela de Alfredo Bryce Echenique.

No es la primera evidencia de que los personajes de la ficción busquen un papel en las novelas de Bryce Echenique. Este mismo año, en una hermosa novela venezolana, la protagonista se lleva a la cama *El huerto de mi amada*, como si fuera una guía de amores improbables. Otra escritora buscó añadirle un capítulo a *La vida exagerada de Mar-*

tín Romaña como si el autor narrase su biografía. Y no ha de extrañar que Bryce Echenique reciba novelones biográficos motivados por la lectura de sus libros. Tampoco el que uno de sus lectores lo haya secuestrado, soy testigo, para contarle su vida, digna, naturalmente, de ser narrada.

Mi tesis es que la narrativa de Alfredo Bryce Echenique ha consagrado la noción de que toda vida es, en principio, una novela por ser contada. Y que en la lectura de su obra, al final, cada lector encuentra la historia paralela de su propia novela, desatada por la contaminación biografista que a favor de los sutiles mecanismos de la confesión pública, Bryce Echenique ha propagado como la única plaga feliz. Pero, además, esa prolongada conversación, ese exceso dichoso de vida narrada, lleva el inconfundible arrebato de un ágape peruano. La «vida exagerada» anuncia el tiempo extra de la charla hiperbólica, grandiosa y derrochadora que los peruanos valoramos como celebración de la amistad. Por eso he dicho que Bryce Echenique ha peruanizado Europa: los ha sacado del monólogo autoritario y les ha devuelto el habla digresiva.

No es casual que un lector sutil de las *Antimemorias* de Bryce Echenique haya sido Gabriel García Márquez, cuyas *Memorias* prolongan el mecanismo bryceano de la rememoración inclusiva, según el cual una ventana abre un pasaje donde hay otra ventana que se abre a otro pasaje donde se abre una puerta, etc. Esta puesta en presencia del pasado fluye, además, libre de la cronología y del espacio, gracias a la focalización sucesiva del relato, hecho de varios relatos, esto es, de varios lectores que comparten la lectura (dramática, humorística, epifánica) de los hechos y las hablas. La memoria, así, es el lenguaje hecho tiempo.

El mecanismo es, ciertamente, complejo y, en buena cuenta, sinfónico. Bryce Echenique ha multiplicado la posición de habla del sujeto, la perspectiva del narrador, liberando así al lector en la lectura. El lector vuelve a comenzar todo de nuevo en cada episodio. El libro equivale a la memoria pero siendo ya una lectura de la misma, ocurre que la lectura del lector acontece siempre en el presente: la lectura es la orilla de la memoria. En esa orilla despertamos liberados por el habla. La anti-memoria, por lo mismo, es escribir el pasado desde el presente de la lectura, desde los ojos del lector. Los personajes reales, empezando por el propio Alfredo Bryce Echenique, que aparecen en sus novelas; pero también, los amigos y amigas que, siempre, acompañan al narra-

dor en los dos tomos de las *Antimemorias,* como si el recuerdo sólo fuese posible en la interlocución, demuestran, entre tantas otras variaciones, la inclusividad de lo real como ficción y de las pruebas de ficción que requiere lo real. Por eso, Bryce Echenique no ha visto un drama mayor en las interacciones de la «verdad» y la «mentira,» porque en su obra la ficción es la forma de verdad que el lenguaje libera.

Pero la licencia biográfica tiene, por cierto, sus propias reglas de juego. Supongo que las distintas categorías de mujeres en sus novelas, por ejemplo, que van de la esposa clásica a la Quimera improbable, terminan pareciéndose a sus personajes, como se decía de las mujeres de Picasso. Pero, irónicamente, como Alfredo tiene la mejor memoria del mundo, sería difícil resistir el cotejo y protestarle la versión. La verdad, se diría, es de todos modos aliviada por la empatía afectiva del recuerdo.

En el París de los años 70 no se podía comer con Alfredo sin ser interrumpido por alguna lectora en desgracia. En Lima de los años 90, hasta en el restaurante más remoto había que saludar a la pareja de lectores que no se atrevía a interrumpir. Me parece que he conocido a todas las modelos de estas novelas, y no en vano ha tenido él que escribir tantas novelas, pero no para recordarlas sino tal vez para exorcizarlas, convirtiéndolas, de puro cariño, en seres maravillosos. Cuando me dijo que todas ellas después de leer sus novelas se han hecho más amigas, le he dicho que ese es un largo camino a la amistad. Pero una de las novelas amorosas más conmovedoras de esta lengua es *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz,* verdadera elegía a la mujer, a la idea de la mujer, cuya vehemencia y humor remiten a la «pasión convulsiva» que en el relato amoroso perseguía Stendhal. Encendidas por la atención amorosa, estos seres excepcionales son de una fecunda arbitrariedad. El único problema con el amor es la idea mundana de la pareja. Y por eso en *La amigdalitis de Tarzán* se llega a una sana conclusión: desde que te casaste con otro hemos sido más felices.

Pero lo extraordinario no es que estas novelas sean autobiográficas (Bryce ha dicho que no podría haber podido sobrevivir todas esas vidas), lo extraordinario es que sean –en alguna zona del relato– biografías del lector.

Los lectores nos sentimos, de pronto, personajes de estas novelas, ya sea porque sus héroes y heroínas encarnan nuestros fantasmas, haciéndonos vivir ilusamente capítulos imaginarios de nuestras vidas imposibles; o ya sea porque estas novelas son la biografía emotiva de

nuestro tiempo. Por eso digo que Bryce Echenique es culpable de la tendencia dominante en la literatura latinoamericana actual, las ganas que tenemos todos de contar nuestras vidas buscando un lugar en la república (bryceana) de los afectos, allí donde la emotividad es más cierta porque cuando todo cae –y el Perú ha caído tanto– lo único que prevalece es la amistad.

La amistad, es decir, la conversación. Porque en la obra de Bryce Echenique la literatura tiene el protocolo y la promesa de una larga, viva, memorable conversación. La literatura peruana, creo yo, es desde el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala una laboriosa, paciente, formidable conversación con nosotros mismos y con el mundo transatlántico, entre las varias orillas de las múltiples voces.

Los lectores de Bryce, al final, pertenecemos a esa comunidad del ágape. Y por eso leemos sus libros como instrucciones para mejorar el diálogo, como manuales para explorar el territorio emotivo de la charla, sus parajes y pasajes, donde encontramos a los interlocutores que nos ceden la palabra.

Y en el turno de la palabra mutua somos, de pronto, más humanos; o sea, mejores lectores.

Le debemos a Alfredo esa hospitalidad, esa nobleza.

Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza
(Presentación de sus nuevos libros en Ediciones Aldus)

Hace cosa de 40 años que Cisneros, Hinostroza y yo somos amigos, aunque esta sea la primera vez que estamos juntos en un foro. En el año 61 conocí a Cisneros en los patios de la Universidad Católica, en la Plaza Francia, y a Hinostroza el 65 o 66, a su vuelta de La Habana, en los cafés de Lima. Conocí a los padres de Toño, que eran afectuosos y mundanos, y le hablaban a los amigos como si fueran de la familia. Y también a los de Rodolfo, que eran escritores desvividos por la literatura; su padre había sido condiscípulo del mío en el Colegio La Libertad de Huaraz, donde vestían de húsares con espadín al cinto. Me tocó escribir la primera reseña de *Destierro,* y leí *Consejero del lobo* como una revelación. Nuestra época empezó con el poema «La Noche» de Hinostroza, escrito en La Habana cuando la crisis de los misiles, el día que bien pudo ser el último de los días. Y terminó, me doy cuenta, el aciago día de 1963 en que mataron a Javier Heraud en Puerto Maldo-

nado. Al año siguiente, *Comentarios reales* de Cisneros abrió camino a la poesía crítica, con las únicas armas a mano, de la ironía y la denuncia. Y en el 65 estuvimos juntos en la muestra de poesía *Los Nuevos*, la primera apuesta por una opción definitivamente literaria. Rodolfo mantenía una suerte de tertulia filosófica, donde pasábamos revista a la teoría poética, la metafísica y el psicoanálisis. Me doy cuenta de que compartíamos, los tres, una idea de la poesía superior a nuestras fuerzas, como si la poesía fuese la forma final de una biografía.

Me acuerdo de la tarde de 1964 en que Toño y yo, en la Ciudad Universitaria de San Marcos, vimos al gran Emilio Adolfo Westphalen, que con paso cansino se alejaba. Toño me dijo: «Vamos a regalarle nuestros libros,» y corrimos para alcanzarlo. De pronto, yo dudé y me detuve: «¿Cómo le voy a dar mis poemas a Westphalen?» Debe haber sido mi bautizo de crítico.

Después, apenas cumplidos los 28 años, nos fuimos todos. Tuve tiempo, antes, de celebrar el premio Casa de las Américas que obtuvo Cisneros el 68 por *Canto ceremonial contra un oso hormiguero,* el mejor de los libros de ese concurso. Toño se instaló en Londres, Rodolfo en París, y yo en Barcelona, luego de pasar por Estados Unidos y México. Con Mirko Lauer escribimos al alimón un manifiesto de la poesía de la hora, anunciada por Rodolfo y su libro parteaguas, al que llamamos «Obertura para una lectura de *Contra Natura*».

Después, ya de profesor en Austin, Texas, he recibido la visita plenaria de Cisneros, que culminó allí con la edición de sus libros reunidos, que Adolfo Castañón acogió de inmediato en el Fondo de Cultura Económica. Luego, pasó Hinostroza, que escribía una guía de viaje con calidad literaria y, de paso, comprobaba la calidad de las musas. Habiendo escrito sobre sus libros, habiéndolos difundido en mis antologías y analizado sus poemas en mis clases, no es raro que haya querido escribir como ellos, y que lo haya hecho en unos poemas atribuidos. Cuando en 1974 consideré volver a vivir en Lima, se me ocurrió glosar advertencias en la voz de mis amigos. Toño me decía: «No vuelvas por ejemplo hasta el 2.015/ cuando las aves marinas habiten la plaza San Martín.» Y Rodolfo: «Vuelve inmediatamente y súmate a la Idea».

En la obra de Antonio Cisneros se levanta nuestro paisaje emotivo, la inteligencia sensible de la época que nos tocó descifrar. Pocas veces un poeta ha hecho tanto con este idioma. Lo ha pulido como un instrumento de registro, dándole belleza y agudeza. Ha devuelto, se diría,

el instante a su plenitud, otorgándole una voz inconfundible al presente, haciendo más vivo nuestro plazo.

En la obra de Rodolfo Hinostroza cristaliza con brío nuestro debate con la modernidad. Pocas veces un poeta ha dicho tanto poniendo a prueba los límites del idioma, excediéndolos con la exaltación del canto, con el diagramado de la subjetividad deseante. En su poesía seguimos siendo la promesa de nuestra juventud; en su relato y teatro, los protagonistas de la pasión analítica de estar aquí.

La obra de Cisneros tiene la intimidad palpitante de nuestro soliloquio; la obra de Hinostroza, la vehemencia de nuestras demandas.

Ambas nos son imprescindibles, como el pan fresco y el buen vino.

Foro de Novísimos Narradores

Este es el tercer año que organizo para la FIL un foro de jóvenes narradores. En el primero estuvieron Jorge Volpi, Rodrigo Fresán, Cristina Rivera Garza e Ignacio Padilla; en el segundo, Edmundo Paz Soldán, Andrea Jeftamovic, Yván Thays, Antonio Ortuño, Florencia Abbate, Mayra Santos Febres, Adrián Curiel, Guadalupe Nettle y Jorge Carrión. Y para este tercero contamos con Margarita Posada (Colombia), Armando Luigi (Venezuela), Fernando de León (México), Luis Hernán Castañeda (Perú) y Llana Hadatty Mora (Ecuador). Esta serie es una apuesta por estos narradores, algunos ya de nombre y renombre, otros muy recientes, pero todos con la misma resolución de hacer de la literatura su territorio de destino.

La extraordinara diversidad de estos jóvenes escritores ilustra el paisaje narrativo del nuevo siglo en su riqueza de estilos, tendencias, opciones y debates. Aunque en cierta medida provienen de la renovación formal de la literatura latinoamericana, de esa heredad de saberes que se forja en los años 60-70 y se convierte ya en una tradición sin autores, en una referencia común; en mayor medida se inscriben ellos en la escena anticanónica de los relatos actuales, allí donde se abre un espacio literario más fragmentario y más amplio, que es latinoamericano y contemporáneo, y donde los textos exploran su propio camino.

Estos cinco narradores traman, desde cada opción propia, tanto redes de acción nacional (participan en la discusión por el lugar de la literatura en su medio) como redes de interacción continental (son parte de un sistema más amplio, en formación); y coinciden aquí por

primera vez, sin haberse aún leído, no como parte de una promoción, mucho menos de un grupo (están libres de la sombra de sus maestros), sino como actores de una formación narrativa que despliega un nuevo espacio literario de la lengua, más allá de las fronteras locales, de los usos y cánones nacionales, en la primera fila de una saga cultural latinoamericana que debate su derecho a la letra y la lectura. Por eso se deben más a sí mismos, son porfiadamente personales, y ya no tributan las discusiones consagradas, y pronto agotadas, de realismo mágico vs. celebración urbana, verdad vs. ficción, argumentación vs. experimentación, lengua literaria vs. habla oral, realismo testimonial vs. hiperrealismo «sucio», cosmopolitismo vs. regionalismo, etc. Todos éstos debates, promovidos por viejos campeones que vuelven del retiro, y justificados por el provincianismo de tantas promesas incumplidas, se han ido convirtiendo en el saldo polémico pero residual de una época ya casi liberada del trauma histórico de las deudas (impagables) de la nación (y de los deudos); y, por lo mismo, librada del todo al porvenir, al proceso que la entrega como el mar en una botella. Las orillas son inciertas pero el riesgo las inventa.

Luis Hernán Castañeda (Perú, 1982) levanta en su novela, *Casa de Islandia* (Lima, 2004), la casa del relato en la isla del lenguaje, no porque un programa literario ocupe su primer libro; sino porque su opción es la puesta en abismo del relato, el ejercicio de una gozosa celebración literaria. Sus personajes escriben sobre escritores que escriben, de modo que todo ocurre en el laberinto de la lectura, en su textualidad abierta. Castañeda adelanta la actual necesidad de volver a comenzar para no volver atrás. Su riesgo es audaz pero también riguroso, y es menos solitario de lo que parece (no se trata de un esteta cultivando la página en blanco), porque es representativo de la última escritura, de sus desafíos y promesas.

Margarita Posada (Colombia, 1977) trabaja sobre la dimensión temporal del lenguaje, sobre la calidad emotiva del coloquio. *De esta agua no beberé* (Bogotá, 2005), su primera novela, a través del habla recorre la subjetividad de la conciencia, esa zona de crisis donde las palabras más ciertas ya no dicen la verdad sino que la encubren hasta desaparecerla. Su libro es una radiografía de la debacle moral, su mapa hablado. El relato contextualiza el nihilismo y el hedonismo, esa doble moneda falsa. Se desglosa como en el cine: mientras algo ocurre ahora, algo más ocurre, al mismo tiempo, en otra parte. Esa temporalidad inclusiva es un revelado en la cámara oscura del imaginario actual: las

imágenes son más ciertas que el original. Pero el valor del habla, esa duración viva de la intimidad, es también la pasión de su recorrido, su humor y su ternura; tanto como la ironía episódica de una épica urbana de batallas perdidas y héroes melancólicos.

Armando Luigi (Venezuela, 1970) ha venido explorando, al mismo tiempo, las formas audaces y las voces veraces. Desde muy joven demostró su temperamento anárquico, su gusto iconoclasta, su vocación anticanónica. Cada libro suyo, el último es *La crisis de la modernidad, Auto sacramental* (Caracas, 1997), es un proceso abierto y libre, esto es, sin solución de continuidad, casi un derroche del gusto por la glosa, la comedia textual y las hablas callejeras. Son, en buena cuenta, conversaciones interpuestas, aventuras superpuestas, historias errabundas. Tiene habilidad para las variaciones del relato, el encantamiento del cuento, y el humor episódico. Desde que se mudó a Barcelona, ha iniciado unas novelas de aventuras latinoamericanas extravagantes, como la del grupo que decide robar un cuadro del Museo Picasso de Barcelona, que equivale a robarle el tema a la ciudad y desestabilizar al lector. Al margen de grupos y escuelas, Luigi ha ido asumiendo la perspectiva del escritor migrante, tal vez errante, en cuyos textos reconocemos la identidad de este nuevo desenfado latinoamericano, su margen rebelde y festivo, su afincamiento literario pleno, su gracia creativa.

Fernando de León (México, 1971), en cambio, escribe desde Guadalajara, desde la impronta mundana del humor jaliciense, que es ingenioso y algo sarcástico pero también lacónico, como ocurre en Rulfo y Arreola. Pero no es un escritor para nada regional si no, como sus maestros, un estilista de la prosa breve y el cuento impecable. Justamente esa sobriedad hace más dramático y más fantástico el argumento cruel o violento que desarrolla. Pocas veces un escritor es tan imperturbable con materiales tan perturbadores, como lo es de León en sus cuentos recientes. En sus relatos anteriores se complace en la erudición del juego literario, del humor asociativo, del cuento dentro del cuento, del gusto por la sorpresa. A favor de una imaginación fecunda, es un narrador acendrado y exigente, que ha demostrado su talento en varios registros, y que sin duda nos habrá de sorprender con la vuelta de tuerca que anuncian, desde la ruptura de la violencia, sus versiones casi clínicas, casi documentales. Obtuvo este año el Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez con su libro *Apuntes para una novísima arquitectura.*

Llana Hadatty Mora (Ecuador, 1969) es profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México y autora de un tomo de cuentos, *Quehaceres postergados* (Quito, 1998), además de estudios y crítica literaria. Sus cuentos son planteamientos de una indagación que se desarrolla a través de la forma abierta del relato. La historia le sirve de pretexto para poner en juego varias figuras, y rescribirla con las variantes posibles e improbables de su cotejo. Esa pregunta es por la naturaleza narrativa de la memoria. Así, sus cuentos son planteamientos analíticos, de urdimbre sutil y poética, textos que discurren como informes del sueño y la nostalgia, con inteligencia y gusto por las palabras, que son la forma discernible del mundo. Pero el relato es también un laberinto, un breve bosque de signo enigmático, por donde el narrador se persigue en la lectura. Con esa sabiduría del arte y el artificio, la autora quiere hacer algo más: hacer del cuento un instrumento de escribir otro relato, el nuestro.

Esta es una narrativa que apuesta por un nuevo lector, y este foro por ella.

Presentación de *Puerta Sechín*

Para presentar mi libro *Puerta Sechín, tres relatos contra la violencia en Perú* (México, Jorale Editores) he preferido convocar esta sesión en torno a «Prensa y literatura» en México y Perú, que cuenta con la participación de tres jóvenes periodistas culturales que son también escritores, para debatir los problemas que enfrenta la nueva cultura latinoamericana a la hora de su representación pública en los medios. Ellos son Vanesa Robles, del diario *El Público* de Guadalajara; Héctor de Mauleón, editor de *Confabulario,* suplemento cultural del diario *El Universal* de México; y Giancarlo Stagnaro, editor de *Identidades,* suplemento cultural del diario *El Peruano* de Lima.

En primer lugar, me parece que este libro mío se debe a la esfera pública, a ese espacio donde la política es una forma de las comunicaciones, ya que cada una de sus tres novelas breves nació para refutar las versiones de los medios sobre las formas de la violencia en mi país. En segundo lugar, es una alegoría de la lectura crítica: desmonta las ideologías de la representación y comparte, a su modo, la búsqueda de respuestas contra la violencia endémica.

Escribí «Adiós Ayacucho» después de ver en un número de la revista *Quehacer* la foto de un dirigente campesino asesinado por la policía. Su cuerpo quemado y roto me conmovió, pero no sólo por la injusticia sino también por el exceso de muerte: era un cuerpo desmembrado, le habían vaciado las entrañas, y le faltaba un ojo. Estaba, además, relleno de paja, y me pareció un muñeco de la muerte, deshumanizado hasta el absurdo. De inmediato decidí escribir un relato que le devolviera la voz. Esta novela fue convertida en pieza de teatro por el magnífico grupo Yuyachkani y le ha dado la vuelta al mundo en festivales y coloquios; pero, sobre todo, ha sido montada en las comunidades indígenas, en las poblaciones víctimas de la guerra sucia, y acompañó, así, el debate público por los derechos humanos. «El oro de Moscú» es un relato sobre la guerra fría de los años 50 a partir de un grupo adolescente que vive la ideología anticomunista, fomentada por el periodismo peruano como natural. Y «Puerta Sechín» es una memoria fragmentaria, escrita para contradecir, en los años de la violencia, las versiones de fracaso y frustración que dominaban el discurso sobre la vida peruana.

Si todo empezó con la fotografía de una víctima peruana, no es casual que este libro cierre su ciclo con otra fotografía. La foto de la carátula es del artista catalán Francesc Torres. Fue tomada durante la exhumación que él dirigió, hace poco, de una tumba de represaliados de la guerra civil española. Esos huesos anónimos fueron entregados por Torres a los familiares como si los devolviera al lenguaje. Pero en España, como en Perú, la memoria de la violencia, que regresa en estas tumbas recién descubiertas, ha sido manipulada por los políticos y los medios, y se ha ido forjando una lectura de los hechos desde el olvido.

De modo que la cultura está situada hoy en la política de las comunicaciones, y en este foro algo diremos sobre esos dilemas, que son también de la literatura, y sobre nuestro lugar en ese debate.

Perú al pie de la feria

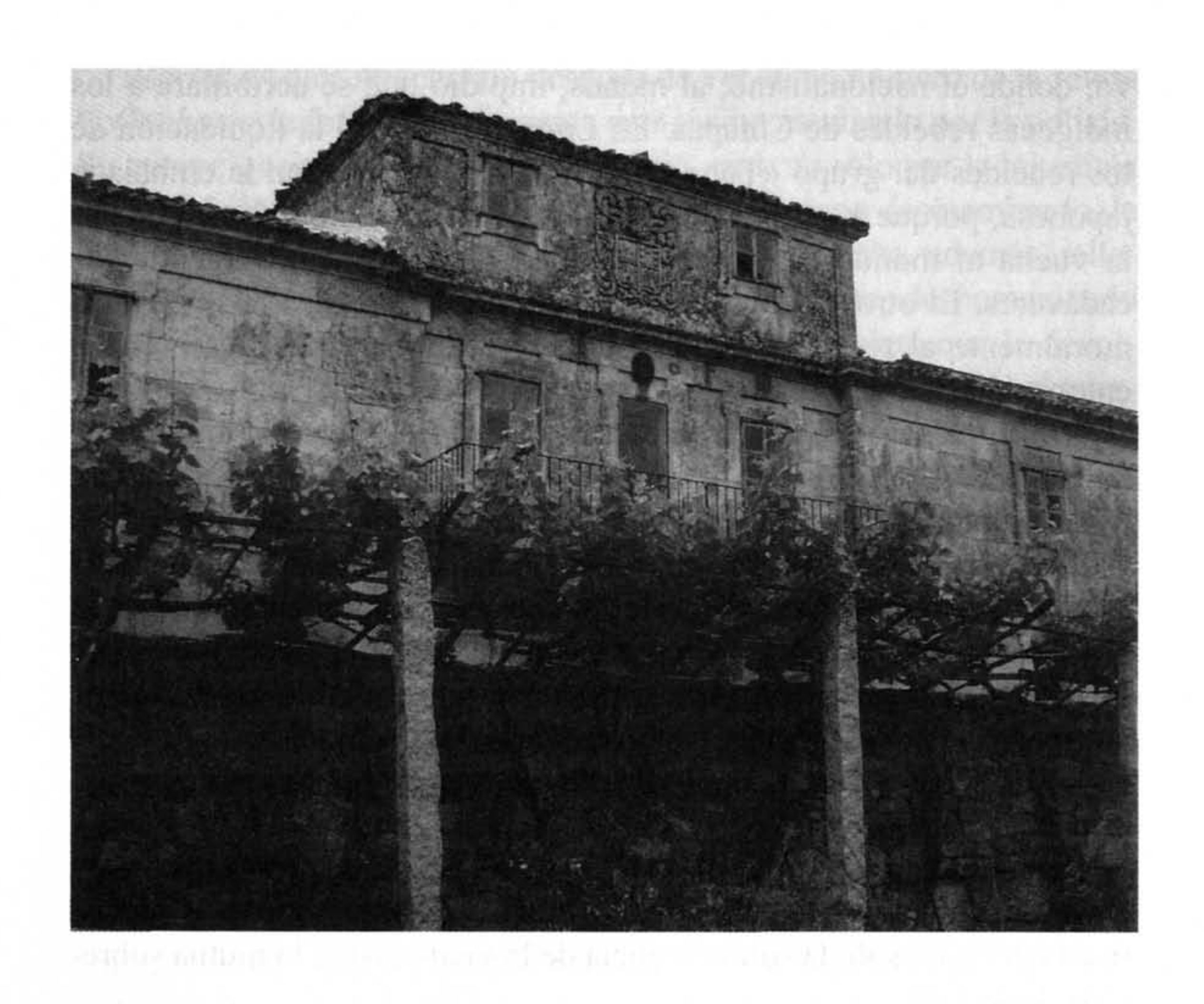
(Para abrir el dossier peruano de *Este País,* México)

Si el nacionalismo, como se cree hoy, es una derivación de la modernidad, el Perú debe ser uno de los muy pocos países que no llegaron a conocerlo porque no acabó de modernizarse. México, en cambio, es una creación moderna, aunque haya sido de trámite corporati-

vo, donde el nacionalismo, al menos, impidió que se acribillara a los indígenas rebeldes de Chiapas. En Lima se aplaudió la liquidación de los rebeldes del grupo «Túpac Amaru», cuando tomaron la embajada japonesa, porque no somos una nación. Y, en una foto infame que dio la vuelta al mundo, se vio al presidente Fujimori caminar entre los cadáveres. El otro, los otros, no reflejan nuestras caras: nos negamos moralmente al recusar las diferencias. El relato peruano es la varia entonación de ese ceremonioso suicidio.

Casi impensable, casi irrepresentable, ese Perú «de plata y melancolía» (Lorca), está hecho por los abismos atávicos del origen étnico, la desigualdad económica y la violencia mutua. No menos mortales son sus pestes endémicas: el racismo y el machismo. Los mayores escritores peruanos han muerto temprano y de indiferencia: Vallejo en el hambre del exilio; Martín Adán, en la rebeldía bohemia; César Moro, en «Lima, la horrible», a pesar de que se había cambiado de nombre y mudado al francés; y José María Arguedas, el que más creía en un Perú dialogado, de su propia mano, vencido por el malestar del origen.

Precisamente por ello, en este español puesto a prueba por toda clase de violencias, la literatura peruana está más viva que nunca, reclamando no sólo la sobrevivencia de la víctima sino la mutua sobrevida, la lectura.



Pazo de Banga. O Carballiño, Orense

El teatro de Beckett en España a los cien años de su nacimiento

Jerónimo López Mozo

Vladimir y Estragón llegaron a España el 26 de mayo de 1955. Metidos en la piel de Ramón Corroto y de Antonio Colina, iniciaron la larga e infructuosa espera de Godot en el escenario del Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Venían de la mano de Dido, Pequeño Teatro, la compañía comprometida con la vanguardia teatral creada por Josefina Sánchez Pedreño, y de Trino Martínez Trives, que había vertido al español las palabras que Beckett puso en francés en boca de ambos personajes. De ellos y de los otros tres que completan el reparto de *Esperando a Godot*: Pozzo, Luky y un muchacho sin nombre. También se ocupó Martínez Trives de dirigirla, convencido de que, si no lo hacía él, la obra no sería representada en España. Ninguno de los directores que recibieron el texto quiso llevarlo a escena, sospechando que el público español no estaba preparado para aquellas sutilezas. Con el cambio de uno de los protagonistas –Antonio Colina fue sustituido por Alfonso Gallardo–, el espectáculo viajó a Barcelona, para ser representado en el teatro Windsor, y regresó a Madrid, donde, en diversos escenarios, casi siempre en sesiones únicas, se dieron varias sesiones.

La acogida del público no fue lo negativa que temían los escrupulosos directores que la rechazaron. Es cierto que hubo detractores que mostraron su disconformidad con el texto, pero también abundaban los que mostraron su entusiasmo. Cierto es que, en no pocos casos, el entusiasmo no estaba provocado porque les llegara el contenido de la obra, sino porque, aunque no la entèndieran, en su fuero interno estaban seguros de que asistían al nacimiento de un nuevo teatro. A este propósito, no me resisto a revelar lo sucedido el día en que asistí, siendo un mozalbete, a una de aquellas primeras representaciones de *Esperando a Godot.* No más de una veintena de espectadores asistíamos a una de ellas, ofrecida en el salón de actos del Parque Móvil de Los Ministerios. Acabado el primer acto, aplaudimos, salimos al vestíbulo

y emprendimos el camino de la calle. No hubiéramos regresado a nuestras butacas si un miembro de la compañía no nos hubiera salido a nuestro encuentro para advertirnos que estábamos en el descanso y que en unos minutos empezaría el segundo acto. Al concluir éste y, ahora sí, la representación, aplaudimos de nuevo. Es evidente que no habíamos entendido nada.

La confusión de los críticos no fue menor, sobre todo entre los que escribían en la prensa diaria. Para ellos, se trataba de una obra minoritaria que mezclaba un realismo crudo, revulsivo e innecesario con evasiones superrealistas. Una pieza que nos sumergía en un mundo alucinante, alegórico y simbólico, en un panorama onírico de terrible y obsesiva pesadilla. Un extravagante producto teatral en el que no sucede nada. Alfredo Marquerie, crítico de *ABC,* dijo, cualquiera sabe por qué, que *Esperando a Godot* era una especie de *Bolero de Ravel.* No cabe duda de que no fueron estos críticos los que nos ayudaron a entender el teatro de Samuel Beckett. En mi caso, fue la publicación de la obra, dos años después de su estreno en España, en el número uno de la revista *Primer Acto*, lo que me permitió leerlo varias veces; el análisis que de ella hicieron personas bien informadas, como Alfonso Sastre, que situó la obra en el realismo no naturalista y la calificó, más que de drama, de tragicomedia pura, considerando como tal la que es capaz de provocar en el espectador risa y horror; y, en fin, que, a pesar de las dificultades, hubo profesionales que no cejaron en su empeño de seguir dando a conocer, entre nosotros, el teatro del escritor irlandés. En efecto, en un continuo y lento goteo, fueron llegando a España sus demás obras. Las primeras, siempre por iniciativa de Martínez Trives, fueron *Final de partida,* en 1959; *La última cinta,* en 1962; y *Días felices,* en 1963. El juicio de la crítica no varió. Si acaso, se hizo más riguroso. Sus nuevas propuestas fueron calificadas de delirios demenciales salpicados de alusiones sucias, de repulsivas y blasfemas paparruchadas cargadas de intención destructiva y, en consonancia con ello, consideradas peligrosas para la juventud. Hubo quién sugirió que, después de una representación en sesión única de *Días felices* en el teatro María Guerrero, se desinfectase el escenario. Beckett era, según esta legión de detractores, un tipo reiterativo, pesado y aburrido, cuya intención era reducir a pura esencia los estercoleros, creyéndose que eso era una tarea artística. Alguien, en fin, con el que no merecía la pena perder el tiempo. Lo suyo era el antiteatro, pues carecía de belleza, emoción e interés.

Algunos se consolaban suponiendo que estábamos ante una moda pasajera. Pero se equivocaban. Para entonces, ya éramos numerosos los admiradores de Beckett. El más temprano, el escritor catalán Manuel de Pedrolo, que en 1957 escribió *Homes i no,* inquietante obra en la que el hombre se protege de las amenazas del mundo exterior refugiándose en el espacio agobiante de una celda. Para el ensayista George E. Wellwarth, autor de *Teatro de protesta y paradoja,* las obras de Pedrolo son dramas metafísicos que muestran a la humanidad desnuda. También algunos autores de mi generación, la del llamado Nuevo Teatro Español, nos inspiramos en él, aunque lo hiciéramos de forma un tanto superficial, convencidos de haber encontrado en su lenguaje –y en el de otros representantes del absurdo– la fórmula ideal para enmascarar, ante un régimen censor, nuestro discurso crítico. Quizás el uso tan limitado como ingenuo que hicimos del teatro de Beckett era la evidencia de que, entonces, todavía estábamos lejos de comprender en toda su profundidad el sentido y la riqueza de un teatro que era todo, menos coyuntural. A mediados de los años setenta, José Sanchis Sinisterra, profundo conocedor de la obra teatral y novelística de Beckett, en su opinión uno de los escritores más lúcidos, rigurosos y fecundos del pasado siglo, se convirtió en su principal valedor. El Teatro Fronterizo, creado por él, fue la plataforma desde la que dio a conocer buena parte de la obra del dramaturgo y más recientemente, en 1989, la inauguración en Barcelona de la Sala Beckett, sede de la compañía, fue el colofón que sellaba definitivamente la vocación beckettiana del dramaturgo español.

Sin embargo, la difusión del teatro de Beckett en España apenas ha salido de los cauces del teatro alternativo e independiente. Ni siquiera la concesión del premio Nobel en 1969, mereció el interés de la empresa privada, de modo que su acceso a las salas comerciales ha sido escaso. Eso no ha impedido que se haya representado en nuestro país buena parte de su producción, casi siempre en español y, con frecuencia, en catalán. La lista de títulos ofrecidos es larga: *Final de partida, La última cinta, Nana, Impromptu de Ohio, Yo no, Catástrofe, Vaivén, Primer Amor, Acto sin palabras, Comedia, Aliento, Eh Joe* y un largo etcétera, al que hay que añadir la adaptación para la escena del guión radiofónico *Letra y música* y de la novelas *Mercier y Camier* y *Compañía.* No pocos de estos espectáculos han figurado en la programación de ciclos dedicados al autor, como el *Maratón Beckett*, celebrado en el Círculo de Bellas artes, de Madrid, en 1985; el *Memorial Beckett*, con-

tribución de la Sala Beckett al Festival del Tardor, de Barcelona, en 1990; y las jornadas de reflexión organizadas por Vicente León en la Sala Pradillo, de Madrid, en 1999, con el significativo título de *Samuel Beckett... ¿quién?* Pero, sin duda, las piezas más representadas y que más han contribuido a hacer diáfana la aparente opacidad del teatro de nuestra autor han sido *Esperando a Godot* y *Días felices.*

De la última, quedan para el recuerdo la ya citada puesta en escena del año 1963, que fue interpretada por Maruchi Fresno, y la que, bajo la dirección de Sanchis Sinisterra, hizo en catalán, en 1984, Rosa Novell. De *Esperando a Godot* se han ofrecido numerosas versiones. Merecen destacarse la que, en 1967, protagonizaron Rafael Arcos y Arturo López, y la que, en 1985, dirigió Jordi Mesalles para La Gàbia Teatre en la barcelonesa Sala Villarroel. Llamó la atención la que se representó en 1978 en el teatro Martín, de Madrid, hasta poco antes uno de los templos de la revista española, en la que todos los papeles fueron hechos por mujeres. El reparto lo formaban Mari Paz Ballesteros, Rosa María Sardá, Maruchi Fresno y Maite Brick. Mucho más adelante, en 1999, en el montaje que Lluis Paqual hizo para el Teatre Lliure, otra actriz, Anna Lizarán, asumió el papel de Vladimir. Medio siglo después de que las dos criaturas creadas por Beckett llegaran por vez primera a España, y cuando se cumplen cien años del nacimiento del autor, permanecen entre nosotros. Espero que sea para siempre. Ahora están en la sala Replika, de Madrid, a un centenar de metros del lugar en el que escribo estas páginas. Mañana, en cualquier otro escenario de nuestra geografía, nunca tan alejado que nos sea imposible acompañarles en la espera de Godot. Y es que estoy convencido de que, como sucede al concluir la función, cada vez que Estregón exclama «Vamos», ninguno de los dos se mueve.

Entrevista a Antonio Pérez

Jesús Marchamalo

Una mañana de noviembre, en Cuenca, soleada como una premonición. El taxi me deja frente a una casa en la parte alta de la ciudad; una puerta verde en la que la aldaba suena con un eco metálico y duradero. Una vecina que barre la acera en el portal de al lado, me dice que Antonio Pérez no está, pero que lo encontraré en la fundación, un poco más arriba.

Doy con él, finalmente, en la biblioteca, ante una mesa inmensa llena de libros colocados en pequeños montones, posiblemente ordenados con algún criterio que al observador se le escapa.

Se sienta al lado de una ventana que da a la hoz del Huécar, y que parece un cuadro más en la pared, en vez de un hueco. Nacido en Sigüenza en 1933, fue librero, en París, editor, fundador de Ruedo Ibérico, amigo de escritores y artistas, y buscador de objetos encontrados. En la actualidad es presidente honorífico de la fundación que lleva su nombre, creada en 1997 a partir de las obras –cuadros, grabados, libros, esculturas y objetos– que ha ido coleccionando durante años, hasta ahora.

— *Podríamos decir que todo comenzó a finales de los 50, cuando decide cargarse una mochila y recorrer ríos. ¿Cómo surgió la idea?*

— Mi padre era especiero y se ganaba la vida por los caminos con sus recuas de mulas vendiendo pimentón. Y aunque a mí no me gustaba el comercio, sí me interesaba mucho el mundo rural, la añoranza de ese mundo antiguo, campesino. Y siempre he tenido atracción por los nómadas, los vagabundos; y andar, creo que lo más profundo que he hecho en esta vida ha sido ver y andar. Todo eso, junto con las primeras lecturas de Baroja, y de Cela y su *Viaje a la Alcarria*, me llevó a plantearme recorrer los ríos de España, el Duero y el Tajo. En realidad, la idea era visitar el nacimiento del río y los pueblos de la zona, a pie naturalmente, aunque a veces me llevaban en furgoneta, en coche o incluso en bicicleta, y conocer el mundo vecino al río.

— Llevaba, creo, un cuaderno donde invitaba a la gente a firmar, y conserva páginas anotadas por el obispo de Cuenca, por ejemplo, pero también por Ruano, Saura, Millares...

— Era una libreta encuadernada en cuero, de las que usaba mi padre para llevar las cuentas, y yo la utilizaba para que la gente firmara, o dibujara, o pusiera lo que quisiera porque el viaje, en realidad, era una excusa para entrar en las casas, en las tiendas, en las notarías, en todos los sitios, y para conocer gente. También me detuvieron no sé cuántas veces porque en aquellos tiempos era muy sospechoso ver a un joven con mochila por el campo. Pero enseguida llamaban a Sigüenza, y me dejaban ir.

A Cuenca llegué en autobús, y me encontré por la calle con Berrocal, el escultor, a quien ya conocía, que me habló de dos jóvenes que vivían aquí, Saura y Millares, y a quienes me animó a visitar. Así que me acerqué a su casa, y nos caímos de maravilla. Me invitaron a comer, estuvimos hablando y cuando volví de visitar el río, me quedé unos días con ellos.

— Saura, al que usted llamaba en broma, muy ceremonioso, «el señor que vive enfrente», fue amigo suyo durante años, ¿qué tipo de relación mantenían?

— Una relación muy íntima, muy personal, fue uno de mis mejores amigos, la persona con la que yo creo que más he vivido y viajado. Me hizo, en ese primer viaje a Cuenca, un dibujo magnífico en el cuaderno, después vino a visitarme a Sigüenza, y a partir de ese momento, toda la vida fuimos ya amigos. Cuando me fui a París, no sé si con 500 pesetas, lo primero que hice fui visitar a Antonio Saura, que me encontró enseguida un trabajo de lavaplatos en el restaurante de la Escuela de Bellas Artes, después en Ruedo Ibérico él me hizo varias portadas, y aquí en Cuenca, cuando volví tras la muerte de Franco, compré una casa enfrente de la suya, y cuando me hice editor el primer libro de la colección *Antojos* lo hice con Saura, es decir, que hemos sido muy amigos.

—También fue amigo de Ruano.

—Es un caso diferente. Ruano veraneaba en Sigüenza, y escribía en *Pueblo,* el periódico, una columna diaria donde un día dijo que le pare-

cía raro que no hubiera llegado a verle todavía ese poeta joven que hay en todas las provincias, deseoso de que leyeran sus versos. Y claro, me lo puso en bandeja: me presenté, le dije que tenía 18 años, y que era el joven poeta. Tuve con él una relación curiosa, yo creo que le sorprendió que le hablara de Hemingway y Faulkner. Yo entonces era un hombre fuerte, fornido, y recuerdo que decía: cómo es posible que los tábanos en vez de picar a este muchacho joven, robusto y lleno de salud, me piquen a mí, que soy un hombre decadente, qué tontas son las moscas. Habló bastantes veces de mí en su columna, y me encantaba, claro. Era un hombre peculiar, Ruano, muy de derechas pero al tiempo muy provocador. Recuerdo que una noche en el Capitol, un baile muy decimonónico que había entonces, sirvieron unas codornices, y él dijo: aparten, por favor, de mí al Espíritu Santo. Tenía conmigo una cierta complicidad irreverente, le encantaban esas cosas.

— Siempre me he preguntado cuánto tiempo dedicaría Ruano a perfilarse el bigote.

— Era un hombre que cuidaba mucho su aspecto, sí, esa imagen de dandi un poco canalla. Y fíjate, descubrí un día uno de sus trucos, porque siempre me llamó la atención que saliera en las fotos enseñando el puño de la camisa, y es que llevaba un doble puño, para que se viera.

— A principios de los 60 marcha a París, una ciudad de acogida entonces, llena de artistas, refugiados y conspiradores.

— Sí, es verdad que aquél era un mundo interesante, muy solidario, muy duro, pero en el que todo el mundo se ayudaba muchísimo: tenías una habitación, y enseguida te hablaban de un muchacho que venía de León, o de donde fuera, y que se instalaba en tu casa. Yo he llegado a tener cuatro o cinco personas viviendo conmigo. Era muy fácil vivir, lo más urgente era comer, y fregando platos o descargando camiones se conseguía el dinero suficiente. Recuerdo que la gente no tiraba los periódicos, sino que los guardaba y los amontonaba en los descansillos atados con una cuerda, para que pudiéramos recogerlos y venderlos, eso te demuestra la solidaridad de entonces. Y existían también los famosos comedores universitarios donde se comía maravillosamente por un franco de la época. Hubo gente que, durante muchos años, vivió de estudiante. Cioran, por ejemplo, ya

escritor consagrado, iba a comer a uno de estos sitios, donde hacía cola con los estudiantes.

—He leído que Cioran vivía en una habitación minúscula llena de libros, en un ático sin ascensor.

— Vivía en una *chambre de bonne*, que decíamos en aquella época, una habitación de criada. Porque en París había muchos edificios que tenían las famosas mansardas, la zona donde vivían las criadas que después bajaban a trabajar a las casas de los señores. Cuando desaparecieron las criadas, y la burguesía, esas habitaciones empezaron a alquilarse.

— Y en París comienza a trabajar en la mítica librería La joie de lire.

— Bueno, primero trabajo en un restaurante fregando platos, lo que para mí era un trabajo magnífico porque me pagaban a diario, y a diario me compraba un libro. Más tarde estuve en otro restaurante importantísimo cuyo nombre provocaba la hilaridad incluso a los franceses, *La polka de las mandíbulas*. Era un restaurante-cabaret donde trabajaba por las noches y donde algunas veces me venía a buscar Antonio Saura, y era muy curioso porque Jean Genet venía también a buscar a un amigo argelino que trabajaba conmigo, y Antonio tenía muchísimas ganas de conocerle, y nunca coincidieron. Del restaurante pasé a trabajar en la librería *Le globe* y después conocí a José Martínez, un viejo anarquista que decidió fundar una editorial donde se publicaran los libros prohibidos por Franco. Me invitó a sumarme al proyecto, y se me ocurrió que podría llamarse Ruedo Ibérico, un nombre un tanto retórico a estas alturas, pero que entonces quedaba muy bien. Y luego, ya sí, pasé a trabajar en *La joie de lire*.

— Y allí es donde todo el mundo afirma haberle conocido.

— Es verdad. Hay una novela de Guelbenzu donde narra una visita a la librería y cuenta que me encontró allí, y que se convirtió en mi amigo mil y pico. Es broma, claro, pero *La joie de lire* era probablemente la librería más importante que había entonces en París, eran dos librerías en realidad, una enfrente de la otra en la misma calle, fundadas por Françoise

Masperó, y también era una editorial que publicaba libros anticolonialistas, y sobre temas cubanos. Estaba abierta hasta las 12 de la noche, y era visita obligada de la progresía del mundo entero, un lugar que frecuentaban muchísimos escritores y artistas. Me ha ocurrido más de una vez que, en cualquier ciudad del mundo, me he encontrado con gente que me reconocía de la librería; en Nueva York, en Marruecos, y en un bar aquí en Cuenca, hace años, donde un cliente me preguntó si era el mismo.

— Entre estos mil y pico amigos suyos están Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Juan Marsé...

— Cortázar, Alejo Carpentier, Fernando Savater... Y, efectivamente, Marsé, a quien me une una amistad muy profunda. Cuando le conocí acababa de publicar en Barral, y Carlos me lo mandó para que le buscara un trabajo, y le encontré uno en el Instituto Pasteur, él lo ha contado mucho en sus novelas, como cuidador de cobayas. Y nos pasábamos muchas noches enteras Marsé y yo hablando y paseando, porque existía la costumbre de comer en casas de los amigos, donde llevábamos una botella de vino, o un paquete de camembert, y luego le acompañaba andando a su hotel, y recordábamos la famosa anécdota de Baroja y Solana paseando, allí en París, y diciéndose el uno al otro: mira, allí viven los ricos.

— Marsé escribió de usted: «La cabeza de Antonio Pérez es una evocación risueña de un mascarón de proa». Conociéndole, ¿es un piropo?

— Conociéndole, seguro que lo es. Un piropo fino y amistoso en lugar de decir que tengo la cabeza grande. Otro amigo mío dijo que tenía una cabeza importante, ya ves.

— Creo que estuvieron juntos en un jurado del Premio Ruedo Ibérico, ¿qué le pareció su estampida, hace unos meses, del Planeta?

— No fue exactamente jurado sino que me echó una mano en la selección de los manuscritos, pero Marsé siempre ha sido muy apasionado por la literatura y muy serio en el trabajo, así que no me extraña su postura con el Planeta. Era una época muy curiosa, de gente muy joven pero ya envenenados por la literatura y el arte.

— Durante un tiempo hubo gente que pensó que su nombre, Antonio Pérez, era en realidad un pseudónimo.

— Sí, y me sirvió de mucho. Uno de mis trabajos en Ruedo Ibérico era llevar la colección de poesía y novela, y lo plástico. En los libros de historia intervine poquísimo. Pero sí tuve que ver mucho con la parte documental, y el nombre me permitía pasar todas las fronteras con total tranquilidad. Yo nunca me consideré un exiliado, simplemente me fui para poder ver cine, arte, pintura, leer. Y aunque siempre me consideraron bien en el partido, sólo fui militante de base, aun así mi nombre me permitía entrar maletas con libros, manuscritos, y nunca tuve ningún percance. Debían ser tantos los Antonio Pérez que cruzaban la frontera que gozábamos de una absoluta invisibilidad.

— Otra leyenda que circula sobre usted tiene que ver con el robo de libros en la librería de Masperó.

— Sí, había mucha gente que robaba allí libros descaradamente.

— Se dice que a veces con su consentimiento.

— No, no, eso es mentira. Y es curioso porque últimamente, como estoy muy mayor, estoy apareciendo en muchas memorias de los amigos: Caballero Bonald, Castilla del Pino, incluso Ferlosio... Allí se puso muy de moda robar libros; como éramos la única librería española y no llamábamos a la policía, se robaba mucho. Pero yo no dejaba robar, y la prueba es que más de una vez pillé a gente robando que se justificaba contando que tenía que prepararse para hacer la revolución, y que necesitaba los libros, y recuerdo que a alguno le daba lápiz y papel para que los copiara en lugar de llevárselos.

— Estos amigos suyos, Caballero Bonald, Ferlosio, no robarían, ¿no?

— No, Ferlosio nunca... Caballero Bonald, no, no... Sí sé de mucha gente que ha robado, pero no voy a decir los nombres. Y sé también de mucha gente que después ha dicho que estuvieron en la librería y que robaron libros, y que ni estuvieron ni robaron.

— No hemos hablado todavía de la aventura de Ruedo Ibérico, creo que los 5.000 ejemplares de La guerra civil española*, de Hugh Thomas, tuvieron que almacenarlos en sus casas.*

— Yo vivía entonces en un hotel, en una habitación normal, estrecha, pequeña, con un ventanal. Allí viví varios años, y de una forma descarada iba montando estanterías, y una de las veces que subió la dueña del hotel se quedó escandalizada de cómo había puesto estanterías en todas las paredes. Y allí, efectivamente, tuve que guardar los libros de Ruedo Ibérico, porque durante un tiempo no tuvimos ni un despacho ni un almacén ni nada, sólo una dirección postal donde se recibían las cartas, los manuscritos y los pedidos. Así que teníamos los libros en casa, y salíamos de los hoteles con unas carretillas prestadas por Correos, con libros para enviar. Allí todos hacíamos de todo, lo mismo decidíamos qué era lo que se iba a publicar que hacíamos paquetes.

— *¿Cuándo decide volver a España?*

— Durante años vine, en verano, a la casa de Antonio Saura, aquí en Cuenca, o a Sigüenza, y dos años antes de la muerte de Franco, estando en casa de Antonio, vi que vendían la casa de enfrente, esta casa, por 170.000 pesetas. Y pensé que con ese dinero compraba un piso, pero en realidad compraba toda la casa. A mí, que siempre había sido un nómada, me pareció muy emocionante tener un lugar donde estar y donde guardar mis cosas. Aquello coincidió con que se desmorona la editorial, con que tuve una cuestión amorosa, y decidí venirme, cosa que sorprendió a todo el mundo porque yo me consideró carne de París. París es el sitio en el que más a gusto me encuentro, e incluso hoy, sin añorarla porque estoy aquí estupendamente, cuando voy a París me cuesta volver. Incluso juego a que sigo viviendo allí, y cuando voy compro el periódico en el mismo sitio donde lo hacía, voy a comer al mismo restaurante, y cuando me preguntan digo en broma que he cambiado de barrio, que me he mudado. En un principio lo que me movió a vivir en Cuenca fue tener una casa donde podía guardarlo todo, tenía cosas en Madrid y Sigüenza, en casa de mis hermanos, en París... Así que me vine con unos contenedores.

— *¿Y qué había en los contenedores?*

— Carteles, cientos de carteles de exposiciones o carteles publicitarios que cogía de los quioscos, así terminé teniendo miles de carteles; de libros igual: he comprado, me han regalado, y como he trabajado en

librerías y editoriales, he tenido y tengo muchísimos libros, y en pintura tuve la suerte de conocer a los pintores cuando empezaban, y cuando un pintor empieza no vende sino que a sus amigos les regala las cosas. Así que tengo obra de Saura, de Millares, de Pepe Ortega, de Bonifacio más tarde, de todos ellos. Luego también he trabajado como editor, y cuando hacía estos libros con pintores, hacía trueques: cada libro se lo trocaba por obra u otros libros. Y cuando más tarde hice *sobresauras,* esos objetos míos en los que pegaba una lata a un dibujo, se los cambiaba al propio Saura por originales.

— *Quería que habláramos de sus objetos encontrados: esos hierros, piedras, latas que encuentra, y que convierte en objetos artísticos.*

— Es algo complicado de explicar porque no es coleccionismo. A mí, en contra de lo que pensaría algún psiquiatra, algún malpensado, o un lacanista que juega a ver qué objetos reúnes y qué carencia tienes, más que el fetichismo me ha movido ese guiño a la pintura o a la escultura existente. Y durante años, mis objetos estaban al lado de los *sauras*, o los *millares*, no a su altura sino a su lado. La única discriminación que había o podía haber es que yo consideraba arte lo de los otros, y lo mío no, y ahí fueron Gordillo, Saura y Pagola y otros muchos quienes me convencieron de que esos objetos eran *museables*, es decir, objeto de una exposición. Y cuando finalmente se hizo una exposición de mis objetos encontrados en el Círculo de Bellas Artes, en 1994, tuvo mucha repercusión en medios de comunicación, e incluso me propusieron vender algunos de ellos, a lo que me negué. Hace años sí los hubiera vendido, y hubiera vivido de ellos, pero hoy día me puedo permitir el lujo de no tener que vivir de mis objetos, que son para mí, y además soy de una roñosería tremenda para regalarlos, cosa que nunca he sido con obras de arte de otros.

— *Sus objetos siempre plantean una visión irónica, si quiere, del arte contemporáneo, de modo que encuentra sauras, gordillos, chillidas... ¿Nunca le han dicho nada sus homenajeados?*

— Bueno, les encanta. Incluso tenían entre ellos rivalidades porque uno tenía menos objetos que el otro. Sí ha habido alguna escultora

conocida a la que no le ha gustado mucho alguno de mis homenajes, pero en general es la excepción.

— *¿Y el tarro de vilanos?*

— Tarros sí he regalado alguno, a Bonet, a Trapiello, a Saura, a mucha gente, y a Alfonso de la Torre, que hace unos meses organizó una exposición en Madrid sobre la escuela de Cuenca y justamente terminaba, después de Zóbel, Torner, Millares y todos los pintores de aquí, con el tarro de vilanos. Y fíjate, es una cosa muy misteriosa, muy extraña, porque yo los empecé a recoger con 18 años, tanto es así que cuando me fui a París tenía un montón de tarros con vilanos, y en una borrachera maravillosa de ésas en las que caíamos de vez en cuando, los soltamos por la calle, como un canto a la libertad.

— *Creo que a veces le dejan objetos a la puerta de su casa.*

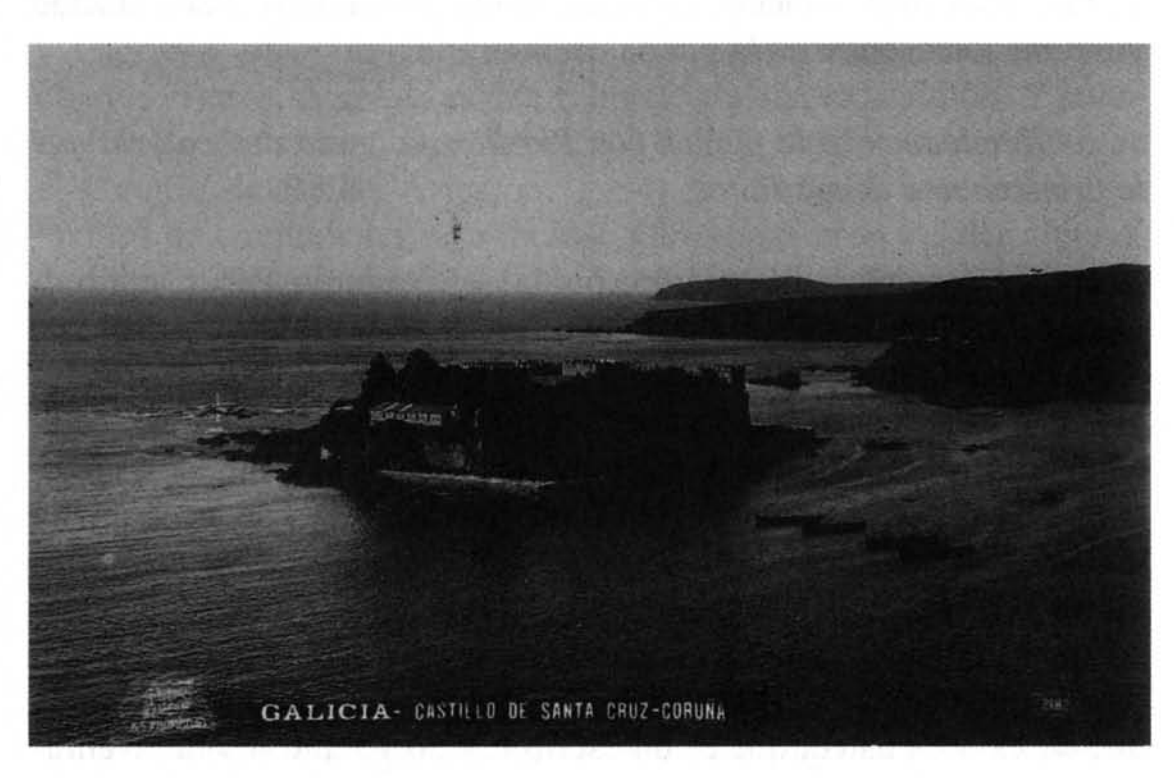
— Sí, me ha ocurrido alguna vez. El otro día iba a un bar aquí al lado y encontré un objeto al lado de casa, pero me dio pereza meterlo en el bolsillo, cargar con él, o volver a casa. Y lo dejé en la acera donde estaba, pero más o menos colocado junto al bordillo. Pues cuando volví me lo encontré en la puerta de casa.

— *Terminamos si le parece con Pío Baroja, y esa dedicatoria que le firmó en uno de sus libros.*

— Si, creo recordar que me ponía: «A Antonio Pérez, cordialmente», era así don Pío. Lo visité a los 18 años en la calle Ruiz de Alarcón, donde vivía, y nada, llamabas a la puerta, salía una viejecita y te hacía pasar. Era ya muy mayor, y te recibía con una manta en el brasero, el pobre, siempre muy cariñoso y nos contaba las mismas cosas, nos divertía su lado anticlerical, y yo le he copiado mucho. Hasta la bufanda la saqué de don Pío, y cuando murió estuvimos con Hemingway, que subió andando, con una gabardina, estaba muy afectado, llorando incluso, porque le tenía mucho afecto, parece que cuando le dieron el Nobel mandó una nota a Baroja en la que decía: «Es usted, que es un escritor, y no yo que soy un aventurero quien merece este premio».

— *Es una frase bonita.*

— Unos días antes había ido a visitarlo a su casa, y apareció en los periódicos la conocida foto en la que Hemingway le lleva una botella de Johnny Walker, y un par de calcetines.



Castillo de Santa Cruz.Oleiros, La Coruña. Tarjeta Postal

BIBLIOTECA



Emila Pardo Bazán y otros. Pazo de Meirás (hacia 1900).
Archivo de la Real Academia Gallega

América en los libros

Lecciones para una liebre muerta, *Mario Bellatin, Anagrama, Barcelona, 2005, 134 pp.*

Para describir esta novela, es rentable volver a los supuestos del método que establece su predecesora, *Flores* (Anagrama, 2004), donde Bellatin rescataba una antigua técnica sumeria, fijada en el *Poema de Gilgamesh* –dentro de la broma, un protocolo de legendaria exigencia–. En términos expresivos, dicha fórmula aparecía a través de la reja narrativa como el antecedente de las naturalezas muertas. Su cumplimiento, desde la rumbosa perspectiva del autor, le permitía la elaboración de alambicadas estructuras narrativas basándose tan sólo en la suma de determinados objetos que, juntos en una saciante arbitrariedad, conformaba un *todo* razonable.

Dicho por el propio Bellatin: cada capítulo de *Flores* puede leerse por separado, como si de la apreciación de una flor se tratase. No negaremos la poesía interior de este consejo, pero para apreciarlo como merece –esta vez sin rodeos postmodernos– conviene medir hasta qué punto se asemeja a lo escrito por Foucault en torno a los caligramas botánicos que soñaba Linneo. Y es que, por derecho científico, este último deseó que «el orden de la descripción, su repartición en parágrafos y hasta sus modalidades tipográficas reprodujeran la figura de la planta misma. Que el texto, en sus formas, disposición y cantidad variables, tuviera una estructura vegetal».

Esa línea fragmentaria, trazada en una franja ambigua, llena de variantes que rompen el esquema, también figura como el hilo (¿conductor?) de *Lecciones para una liebre muerta*. Sus doscientas sesenta piezas forman una sucesión de narraciones, organizada por un cuadro general de parentescos. El narrador, trasunto del propio Bellatin, habita en una casa para escritores en los Estados Unidos. Como su cualidad recreadora exige una metáfora específica, este novelista usa una mano atificial, de marca Otto Bock. Entre las virtudes de la prótesis, figuran dos que devienen de un cierto modo de entender la escritura: la precisión y el funciona-

miento al compás de las pulsaciones del cerebro.

El mismo grado de constancia explicativa de este personaje caracteriza a todos los de su clan: tiene una hermana letraherida, un abuelo de origen quechua que admite el valor de las fábulas, y un hijo que ha aprendido a relatar cuentos.

Los demás intérpretes de esta comedia son rúbricas de dos simples principios: la continuidad evolutiva por medio de la copia *imperfecta*, rigurosamente articulada en todo mecanismo de producción –léase biológico o literario–, y el repliegue de cualquier fragmento de historia sobre su propio devenir.

En su contexto ficcional, ambas afirmaciones cobran vida a través de un poeta ciego que analiza en el *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* cómo se produce el tráfico de sangre infectada. También se muestran por medio de aquel traductor que se enfrenta a un texto original de Thomas Mann, sólo para constatar que sus antecesores han omitido párrafos enteros. Con todo, por su interés en este cuadro de simultaneidades simbólicas, la figura mejor estudiada por Bellatin es la escritora Margo Glantz, cuyo golem (ese *otro* que es ella misma; el fundamento de una semejanza decisiva) «crecería de forma descomunal y, llegado el momento, ni su propia dueña alcanzaría su frente para quitarle las letras que llevaría grabadas».

A propósito. Del recuerdo a la memoria 1931-2005, *Mario Muchnick, Taller de Mario Muchnick, Madrid, 2005, 286 pp.*

Cuando Mario Muchnick publicó hace años las primeras entregas de su ciclo memorístico –*Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial 1966-1997* (1999) y *Banco de pruebas. Memorias de trabajo 1949-1999* (2001)–, ya era evidente para él que la moderna industria editora, y en buena medida quienes hoy discurren al pie de esa escollera, construyen una noción del sector que sólo manifiesta los caprichos del mercado. Y que nadie diga que el saber deriva del respeto a los veteranos. En realidad, el mayor contraste se verifica entre los editores de más noble estirpe –ávidos lectores, pocos y enamorados de su catálogo– y los comerciantes sin rumbo definido: buenos escaparatistas, dispuestos a encuadernar todo aquello que pueda ser vendido en grado superlativo.

Al hilo de ese anecdotario que ceñían los dos volúmenes citados,

Muchnick presenta el tercer libro como el más íntimo de la saga. En este caso, los chismes no son tan sabrosos, pero retratan con limpia exactitud esa línea donde el autor mezcla ilusiones con certezas. Sin apartar los ojos del presente, la narración –algo de novelero hay en ella– también contiene las palabras imprescindibles para justificar el prestigio de quien las escribe. Aquí el currículo se postula como base del cuento: colaborador en Éditions Robert Laffont, quien nos habla fue fundador de Muchnick Editores, director de Seix Barral y de Anaya & Mario Muchnick, así como artífice de ese Taller de Mario Muchnick que desde 1998 entrega a la imprenta algunas de sus lecturas preferidas.

La heterogeneidad de los temas que trata, siempre amarrados al recuerdo, autoriza a mirar esta obra como un cuaderno de apuntes, muy útil para recapitular las intrigas, los intereses y también los alardes sentimentales que explican al propio Muchnick. Sin una cronología que los ordene, los capítulos se solapan como huellas dactilares. De la tipografía de Firmin Didot pasamos a la escultura de Bernard Reder. La evocación de transatlánticos y aviones nos conduce, por simpatía viajera, hasta el Medievo toscano y el altiplano de Segovia. Se citan, asimismo, lecciones de fotografía con David Douglas Duncan, Ken Heyman y Henri Cartier-Bresson (quien, por cierto, dicta su enseñanza *in absentia*).

Generoso en nombres propios, el recorrido se apoya, a veces, en un gesto de coincidencia que no siempre puede calibrarse en términos de amistad o real colaboración. Muchnick muestra como si las hubiera cobrado en propia mano algunas piezas que se debatieron al extremo de su sedal. Citas, alusiones, fogonazos de la memoria que, por selección, quedaron (lo sospechamos) fuera de los dos anteriores tomos de la serie, algo más enjundiosos en su social objetivo.

A última hora, el olor a tinta fresca, engañosamente dulce, remite a opiniones gremiales; y así, el memorialista explora la maquinaria de una imprenta, menciona alguna que otra estafa (libresca, se entiende) y confecciona una serie de epitafios que le sirve de colofón. De acuerdo con lo expuesto en este tramo final, deducimos, sin sorpresa, que la competitividad que cohesiona el reciente mercado del libro aún no ha servido para alcanzar el nivel de excelencia que lograron los empresarios de otro tiempo. A estos últimos, por cierto, los imagina el autor reunidos en esa Feria de Frankfurt a la que tantas veces acudió.

Mezclando eventualidades que avanzan desde 1959, Muchnick diseña el brevísimo retrato de figuras como Giangiacomo Feltrinelli, Carlos Barral, Claude Gallimard, Ítalo Calvino y Alfred A. Knopf. En mangas de camisa y con la chaqueta al hombro, pasea junto a Giulio Einaudi, Dominique Aury, Ledig Rowohlt, Roger Strauss, Bob Simon y Víctor Seix. Da ojeadas al espejo, y mientras tanto, nos presenta a editores admirables, miembros de una cofradía que hallaríamos incompleta sin la mención de Alberto Mondadori, Guy Schoeller, Charles Ronsac, Jérôme Lindon, Paul Flamand y Laurent Rombaldi. Sujetos de una nostálgica curiosidad que también se interesa, entre otros, por Valerio Bompiani, Juan Grijalbo, Christoph Schlotterer, Libuše Moníková, Mario Lacruz, Arnaldo Orfila, Jaime García Terrés, Joaquín Díez Canedo, Giorgio Manganelli y Héctor Yánover.

Pese a vagar por un dominio de tal variedad, Mario Muchnick se esfuerza por imponer orden narrativo en una jurisdicción –la de la memoria– que admite la inconstancia, el antojo y el debate. Dentro de ese marco, su primer y más destacable mérito es la defensa de una irrevocable vocación de cultura. O dicho de otro modo: la brillante expresión de ese gozo que el autor consigue por medio de su oficio.

Los peores cuentos de los hermanos Grim, *Luis Sepúlveda, Mario Delgado Aparaín, Roca Editorial, Barcelona, 2004, 200 pp.*

Ante dos personajes tan dislocados como los mellizos Grim, resulta inútil saber si el lector se enfrenta a invenciones o reinvenciones. Por lo visto, ambos fueron payadores notables: Abel, simpático y corpulento; Caín, menudo e irritable. A través del epistolario que intercambian los doctores Orson C. Castellanos y Segismundo Ramiro von Klatsch –imagínenlos como el chileno Sepúlveda y el uruguayo Delgado Aparaín–, descubrimos asimismo que los Grim fueron populares entre el gauchaje. Muy capaces de seducir al público con sus milongas, protagonizaron cientos de anécdotas –amenas en general, salvo algún excedente de peor gusto– que aún resuenan en las pulperías locales. Buenos jinetes, alcohólicos moderados y parrilleros detestables, los Grim usaron el canto y la guitarra para ingresar en el mundo del espectáculo. Sin olvidar los intereses que acumularon en los circos itinerantes, sus méritos artísti-

cos se cifran, a decir verdad, en la fecha y el terreno peor elegidos para la fama: las soledades patagónicas, a lo largo los años veinte.

Después de tanto tiempo, cuando Castellanos y Von Klatsch se animan a hurgar en la memoria rural para referir nuevas confesiones en torno a los mellizos –jamás prodigiosas o felices, sino absurdas e inútilmente prolijas–, tropiezan con ese tipo de intriga biográfica que sólo cabe en las ediciones apócrifas. De cualquier modo, es lo que ambos anhelan desentrañar, aunque a veces no estén dispuestos a admitirlo. Parece sobreentenderse, incluso, que el recelo de los dos académicos es un modo de sembrar la confusión, a buen seguro por motivos egoístas. Pero considerándolo desde una perspectiva paradójica, debemos creer que sólo son trucos para despertar el interés o, mejor aún, para envolver el pasado de los Grim con la aureola perdurable del misterio. Esto podría explicar por qué, de cuando en cuando, los dos corresponsales abandonan su cautela profesoral para buscar una postura más cómoda, y sobre todo, mucho más divertida. Al fin y al cabo, ¿no es la vida un inmenso vodevil?

Habría que añadir a favor de nuestros narradores que sus voces, aunque altisonantes y protocolarias, favorecen un coloquio relajado, envuelto en la bruma del recuerdo, muy generoso en confidencias a pesar de lo poco fiables que éstas llegan a ser. En realidad, su modo de enlazar las frases, e incluso el acento impecable de sus disquisiciones etnográficas, parecen exteriormente las armas de un par de embaucadores profesionales. Al resumir las cuentas, el motivo por el que parece tan ventajoso seguir el rastro de los Grim es muy simple. Como participantes en la humorada, deseamos seguir la pista de hombres que han vivido en un mundo firmemente asentado en el desconcierto.

Desde luego, aún haría falta clarificar unas pocas y tenaces incoherencias que enrevesan la historia –fechas que no coinciden, figuras que empiezan a confundirse, las habituales exageraciones. Información no muy convincente, en apariencia engañosa o más bien... ¿falsa? ¿Y buscando qué?–. Pero más vale dar algún brillo a las cosas. Es mejor. Así suenan distinto. Y además, ¿desde cuándo importa la verosimilitud en un cuento que se cuelga en la puerta de una pulpería?

Mirémoslo de esta manera: el lector sabe que figuras como los Grim y como sus dos biógrafos suelen tener la mente ocupada por algún tipo de obsesión. Esto tiene sus ventajas, porque la obsesión también descubre algún flanco

débil, incluso cuando el espejo de la vida trata de contradecirlo. Un secreto bajo la almohada trae a veces esos efectos. En todo caso, cualquiera que sea el enigma que oculte este relato –no lo descubriremos aquí–, conviene celebrar que sus artífices –Sepúlveda y Delgado Aparaín– lo envuelvan con un ingenio tan sostenido.

El viaje del Loco Tafur, *Mario Mendoza, Seix Barral, Barcelona, 2004, 297 pp.*

La vida literaria del bogotano Mario Mendoza discurre a lo largo de novelas como *La ciudad de los umbrales* (1992), *Scorpio City* (1998) y *Satanás* (2002), galardonada con el Premio Biblioteca Breve. La novedad que ahora presenta como *El viaje del Loco Tafur* fue editada previamente en Latinoamérica bajo el título *Relato de un asesino* (2001), enunciado que resume con menor fortuna que el rótulo actual los azares del protagonista. Ante sus cuadernos de notas, este Tafur oficia como narrador y sujeto de sus propios cuentos. Desgrana su relato con los músculos crispados, solo en una estancia de límites agobiantes: la celda de una penitenciaría.

Cada dolor concreto, cada cicatriz que revisa, impide que Tafur pacte una tregua con el mundo exterior. Por supuesto, su historia es el suspiro que requiere un tipo fatigado, absorto en secretas meditaciones, al acecho de una señal que dé un sentido a cuanto le rodea. A modo de ineludible deuda, apunta sobre el papel sus errores, los fallos que fueron rasgando en diagonal su futuro. Sin aceptar el carácter fortuito de esa trayectoria, su mirada acaba fijándose, forzosamente, en el mismo punto: el rayo soleado que, a través de la ventana, reluce en demanda de libertad. Una refulgencia que no encaja en el paisaje carcelario, y que se resuelve literariamente en esos cuadernillos donde Tafur ordena los jalones de su pasado: los años de incómoda niñez en el barrio de Santa Ana, el tránsito hacia un sector venido a menos, y al final, el desvarío en las áreas más abandonadas de Bogotá.

Para subrayar los excesos del protagonista, al trayecto se suma un cadáver, o mejor, la memoria de un crimen cuyas causas determinantes condensará Tafur en un *kibbutz* de Jerusalén y en el monasterio de Al-Muharegh, no lejos de El Cairo. El eterno nomadismo del personaje contrasta con esos periodos en que se retrae, incómodo, y solicita un convenio

con la inmediatez: «Me entrené en convertir mi cuerpo –escribe– en el termómetro de una realidad disonante cuyas fuerzas están en perpetuo movimiento».

Para comprender el abismo de locura en el que, finalmente, Mendoza sumerge a su criatura hace falta un cierto grado de reflexión. Como a Tafur, el futuro –a medio paso entre la esperanza y la conjetura– no nos pertenece. La pasión por las lejanías nos obliga a preguntarnos por nuestros límites, amenazados por el tiempo o la incertidumbre. En todo caso, ese conflicto filosófico –el planteo que constituye la esencia de este agraciado relato– suele resolverse en una zozobra donde todo es presente.

Las Antillas en la era de las Luces y la Revolución, *José A. Piqueras, ed., Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2005, 380 pp.*

A la hora del análisis, la región del Caribe es una geografía respecto a la cual no se debe caer en un mecanismo simplificador. Fragmentaria en sus contornos y herencias, es también un ejemplo concreto de cómo las potencias allí asentadas perpetuaron el flujo impulsor de la metrópoli. Sobre este plano se alza la pregunta que formulan los estudiosos convocados por Piqueras: ¿en qué medida asumieron las Antillas los cambios efectuados en Europa desde finales del siglo XVIII? Según conviene al guión, de dicho interrogante –abierto a una conflictiva multiplicidad de matices– se deriva el conjunto de respuestas encuadernadas en este volumen: contestaciones parciales, desenvueltas con eficacia, que chocan y se superponen en una crónica no exenta de contradicciones.

Piqueras no quiere disimular el revolucionario proceso que afectó a la región, encaminada ya hacia un ciclo de cambios económicos, técnicos, políticos y culturales; un ciclo que supuso la reordenación de los vínculos trazados entre ambos hemisferios. La etapa es muy significativa: el medio siglo que transcurre entre los cambios adoptados durante el reinado de Carlos IV y la exclusión de Cuba y Puerto Rico del ámbito constitucional hispánico, en 1837.

Aunque copioso en variaciones, este periodo se distinguió por tres mudanzas de mayor calado: la evolución económica de las islas, la permuta de su composición étnica y la nueva deriva política de la sociedad criolla. Tres factores esenciales para comprender, por ejemplo, el

destino del Imperio español de América, menoscabado desde 1810, cuando florecieron en ultramar nuevas soberanías.

El marco así propuesto queda limitado por dos revoluciones, la francesa y la haitiana, y por dos guerras de independencia, la hispanoamericana y la española. A partir de estos movimientos, el tablero de Cuba y Puerto Rico desvela una clara estrategia: el reformismo, apoyado en la agricultura de plantación con trabajo esclavo y en el refuerzo de las conexiones con Madrid. En contraste, Santo Domingo padece conflictos que frenan su definición, a tal extremo que su linde se confunde con la de Haití. De hecho, las cicatrices de esa unión con el vecino asoman durante el proceso independentista dominicano.

Cada uno de los tres tramos de la obra atiende a una distinta particularidad. En la primera, titulada *Ecos de la Revolución*, se alude a los efectos de esta última en las colonias francoespañolas. Figura como tema central el autonomismo criollo, pero también interesa la incidencia del método revolucionario entre los esclavos de las posesiones hispanas. A renglón seguido, el análisis se centra en asuntos tangencialmente demográficos, como el temor a la africanización o las consecuencias de la inmigración francesa en Puerto Rico.

La segunda parte, bajo el rótulo *Cambios a la sombra de las Luces*, contiene los estudios que explican los cambios efectuados en las Antillas mediante el programa de la Ilustración. Según refiere el coordinador de la obra, importa en este caso la interacción entre las minorías criollas privilegiadas y el despotismo ministerial. A modo de paradigmas, la monografía baraja los planes científico-culturales del intendente Alejandro Ramírez en Guatemala, y asimismo expone el salto azucarero que a fines del siglo XVIII se dio en Cuba. De forma razonable, estos alardes reformistas quedan descifrados en la etapa que situaremos entre fines del Setecientos y la restauración absolutista de 1814.

La última sección, *Reformismo y miedo a la revolución*, da cuenta de las diversas actitudes políticas que prosperaron en aquel tiempo. En este punto, la particularidad le hace la zancadilla a cualquier generalización, y en tal sentido, acaso por su arrogante y admirable desenvoltura, despierta mayor interés la lealtad anticolonial que el marino boricua Ramón Power personificó en las Cortes de Cádiz.

Roberto Arlt. Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística, *Rita Gnutzmann, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Edicions de la Universitat de Lleida, 2004, 214 pp.*

Con una permanencia notable, la obra de Roberto Arlt se ha impuesto en los catálogos académicos de los dos últimos decenios. No es ajena a esa consolidación la autora de esta monografía, Rita Gnutzmann, a quien debemos sabrosas reflexiones en torno al planeta arltiano. A su modo de ver, los escritos del argentino ya disfrutan de un probado reconocimiento internacional; una fama que se cifra en reimpresiones y traducciones, trabajos críticos y ponencias congresuales.

La ensayista se reserva el privilegio de abreviar el estado de dicha materia con nuevas anotaciones, que ahora añade a las que ya entregó a revistas especializadas. A partir de su libro *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* (Universidad del País Vasco, 1984) y de su edición de *El juguete rabioso* (Cátedra, 1985), Gnutzmann diseña un provechoso compendio en el que sintetiza la alucinada existencia del novelista y las reservas literarias que él nos hizo estimar.

Por orden biográfico y argumental, la autora tantea cuanto cae bajo su vista y fija las correspondencias más delicadas. A decir verdad, su esfuerzo, de una pedagogía excepcional, se encamina a relanzar los estudios sobre Arlt en España. Frente a las opiniones más optimistas y conciliadoras, ella no cree que el escritor haya ocupado el lugar que le corresponde en nuestras bibliotecas. Por supuesto, disponemos de las ediciones que lanzó Cátedra de *El juguete rabioso* y *Los siete locos*, de los cuentos reunidos por la editorial Montesinos, e incluso de unas malogradas obras completas en Bruguera. Pero todo ello no insinúa grandes triunfos. Para garantizar esta decepción, Gnutzmann expone con escándalo una prueba circunstancial: en 1983, un famoso crítico español rechazó editar un libro sobre Arlt, reconociendo que no sabía «quién es Roberto Arlt; y aunque, obviamente, podría averiguarlo (suena a novelista americano), claro está que no es viable confundir (...) un libro sobre un escritor de quien ni el mismo director de la colección tiene la menor noticia».

A partir de este texto, se miden franjas inexploradas en el dominio arltiano; aún más llamativas frente a la insistencia de los críticos en cuestiones ya sabidas. Resulta claro que, en este acarreo de novedades y reiteraciones, Gnutzmann prefiere descubrir facetas originales. Dentro de estas últimas, por ejemplo, cabe resca-

tar el matiz político de las *aguafuertes*, donde hallamos que su autor simpatizaba con el obrero, pero discrepaba con la radicalidad jacobina. Esto es algo tomado al pie de la letra en sus textos –ecuánimes, y por consiguiente, llamativos– sobre la tragedia española de 1936: «En los actuales momentos –escribe– se cumple una obra de exterminio, en la cual si triunfan las fuerzas del Frente Popular de Izquierdas, incubarán vertiginosamente la clásica etapa del Terror Rojo con la consiguiente dictadura de extrema izquierda (...) Si, en cambio, llegara a triunfar el movimiento revolucionario de las Derechas (...) las Izquierdas verán caer su cabeza».

De este volumen, amplio y escrupuloso, se deduce hasta qué punto puede ser prematuro trazar un boceto definitivo de Arlt. En última instancia, siempre caben ciertas cautelas. Por ejemplo, Gnutzmann recomienda prudencia antes de verlo como el fundador exclusivo de la modernidad literaria rioplatense, y advierte de los novedosos esfuerzos que, por aquellas fechas, ya concibieron Nicolás Olivari, Enrique Santos Discépolo y Raúl González Tuñón. De igual modo, frente a quienes familiarizan en exceso al escritor con la situación sociopolítica de Argentina –ya se sabe: el sentido literal que constituye un sentido único–, ella subraya que la inquietud principal de Arlt fue de orden metafísico; esto es, de encasillamiento sutil y poéticamente memorable.

Hay otros aspectos de interés en cada categoría de esta entrega. Ahora bien, donde la autora discurre más cómodamente es en el campo del estilo, lleno esta vez de diminutos pormenores. Gnutzmann realiza un vaciado del discurso interior arltiano y lo rellena con la vigorosa vena de dramaturgo que distinguió al narrador. Por la misma vía, en coincidencia con una mayoría de estudiosos, insiste en elogiar la irregularidad de su lenguaje –antaño diagnosticada como signo de escasa formación escolar o como un pernicioso efecto de las traducciones baratas–, y redescubre en Arlt el famoso *contraestilo*, rico en cromatismos vocales y remisiones populares.

Ficciones en las fronteras de la ley. Una antología comentada para maleducados, extraviados y extranjeros (literatura y homosexualidad), *Santiago Esteso Martínez, Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, 156 pp.*

Por motivos dudosamente accidentales, el género policial y el

concepto de homosexualidad se entreveran en una fecha similar. Lo recuerda el argentino Santiago Esteso, quien introduce el relato *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) en la misma cuadrícula del calendario donde figura, entre signos de exclamación, la voz novedosa del *homosexualismo*. Según conviene a los prejuicios de la época, este último invento, acuñado entre 1864 y 1869, no excluye un paradójico sentido: el mismo que antaño fue mascullado por censores de mandibulas rechinantes. En todo caso, el ensayista nos recuerda que el término, tal como hoy lo conocemos, no existía antes de 1869. Es más: la ciencia y los funcionarios carecían de una categoría que identificase, «desde perspectivas más o menos expertas, racionales y liberales, aquel tipo particular de objeto», aquel comportamiento que, una vez registrado en el cuaderno moralista, padeció el largo hábito de figurar al margen de la *norma*. Se entiende que, bajo una pupila dilatada, dicho *desvío* fue asimilándose a las otras extravagancias que conforman el desconchado edificio del relato policial, hogar de solitarios, buscavidas y rufianes.

Como visitante de esta ficticia marginalidad, Esteso debe la óptima temperatura de su investigación a valiosos predecesores. Por ejemplo, Hans Mayer, quien compuso la *Historia maldita de la literatura* con el deseo de analizar un buen puñado de casos literarios en los que, entre otros encasillamientos, también salía a relucir la cuestión homosexual. En esta oportunidad, el ensayista prefiere investigar algunos de los modos en que el asunto, formulado de forma escandalosa o marginal, se tradujo en la literatura cubana posterior a 1959.

Esta exigencia de macizos prototipos tuvo, desde luego, una consecuencia en los métodos revolucionarios. Limitando cada figura, este encadenamiento de los prejuicios político-sexuales fue ordenado según la pertinencia de sus eslabones. Para los autores que se reconocieron en el nuevo régimen, las intrigas poliacas no funcionaron como ficciones liberadoras, sino como reinscripciones de «las perversiones sociales y sexuales en el campo de la delincuencia, de los sujetos y las prácticas que deben ser vigilados y castigados». Las razones de este proceder deben buscarse en una evidencia organizativa: la Revolución actuó como hendidura, a partir de la cual se fundó un estado nuevo, con nuevas normas y nuevas declinaciones.

Dentro del castrismo inicial, el cortejo entre personas del mismo sexo fue un gesto inasimilable. Cuenta Esteso que el 30 de abril

de 1971, poco después de la autocrítica del poeta Heberto Padilla, el I Congreso de Educación y Cultura celebrado en La Habana arremetió contra el «homosexualismo», al que definió con dos agravios: el de ser una conducta contrarrevolucionaria y el de convertirse en una patología social. Al igual que otros individuos «pecaminosos», también los *gays* padecieron el internamiento en los campos de las UMAP. Al fin y al cabo, nunca encajaron en esa conciencia del hombre nuevo que el Che diseñó cual verdad revelada, como un místico que intenta explicar sus arrebatos.

Abundaron en el proceso revolucionario las disposiciones agresivamente homófobas, y ese prejuicio, en su forma empírica, fue asimismo aplicado por los encargados de la educación de las masas. En clave de ingeniería social, muchos defendieron el papel articulatorio que representaba este convencionalismo virilizante en el campo cultural isleño. Entre ellos, los autores de novela negra, una variedad narrativa que, por vía popular, desempeñó un papel crucial en lo que Esteso define como «el debate y la estabilización de un discurso jurídico en torno del delito y sus protagonistas en la Cuba de la revolución socialista».

Al compás institucional, el género prosperó en el ámbito del concurso *Aniversario del Triunfo de la Revolución*, convocado a partir de 1971 por la Dirección política del Ministerio del Interior. Con voluntad didáctica, la literatura policial fue usada desde entonces como un instrumento educativo, bajo el cual también se prescribía un coherente código machista. Si se tiene en cuenta que para fijar una inflexión en este modelo hay que esperar hasta la tirada del relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz –fundamento de la película *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea–, queda bien claro que esta homofobia verde olivo tuvo un largo y deplorable trámite.

La casa y el viento, *Héctor Tizón, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, 175 pp.*

El propio Héctor Tizón admite las capas de lectura que ha ido acumulando esta novela desde que fuera editada en 1984. Por deslizamiento histórico, las nuevas ediciones han favorecido la juntura de nuevos comentarios, siempre con una mirada atenta por lo que cada página retiene de memoria personal. De hecho, evocando la primera redacción de la obra (1982), el narrador argentino determina el

carácter pesimista de esa fecha: «Por aquellos días –escribe– nuestro pasado eran los muertos y sólo nos movilizaba el rencor y la nostalgia, que es ambigua y oscura.» Desde luego, este sentimiento es el que mejor afina el tono de su obra, cuyas virtudes son expresivas –tersura de estilo, idónea para serenar aflicciones profundas– y asimismo éticas; moduladas en la frecuencia de un exilio que araña la identidad del narrador: «Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos –dice–, los años pasan».

Aun cayendo en la causalidad más prosaica –subrayo, por descontado, el compromiso ideológico–, lo cierto es que el análisis de esta ficción permite atribuirle significados que descubren, a manera de envés existencial, el auténtico ademán del novelista. Compartamos, pues, las emociones del autor. Allí donde el personaje central escapa de su temible inmediatez, la lectura prescribe una atribución simultánea de opiniones, achacables a la criatura literaria y también a su creador. Ejemplo de intimidad privilegiada: «Cuando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia sino un acto irreparable, penoso y vergonzante, como una fuga».

En el mundo inventado por Tizón, todo es huidizo y frágil. Los camiones enfilan hacia un Oeste cuyo horizonte, poco diferenciado, se desplaza sin remedio. Los cuerpos, «hechuras de almas errantes», depositan su aliento en el interior de la memoria. En el fondo, el desterrado alcanza su forma más genuina cuando la escena se carga de inconsistencias. Su derrota, en este plano, no es más que otra cualidad espectral.

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

Introducción a la fenomenología, *Jan Patocka, Traducción de Juan A. Sánchez, Revisión de Iván Ortega Rodríguez, Herder, Barcelona, 2005, 277 pp.*

Reúne este libro las clases que Patocka dio sobre el tema entre 1968 y 1970. Traducirlas del checo, adecuarlas al lenguaje filosófico castellano y confrontarlo con las fuentes alemanas es tarea ardua y ha sido cumplida admirablemente por los responsables de esta edición.

Patocka conoció a Husserl y siguió sus conferencias en París. Domina críticamente la fenomenología y acaba aceptándola hasta cuando intuye que puede ser una empresa inútil. Husserl, en efecto, se propuso lo que todo filósofo: volver a empezar, esta vez a la luz del principio de experiencia, entonces en manos del empirismo y el positivismo. Había que ir a las cosas mismas, imposibles de individualizar y, en consecuencia, sometidas a la abstracción: discernir y extraer reflexivamente. Dicho con otras palabras: despertar del olvido a nuestra entera vida espiritual. O, mejor: volver a asombrarse ante eso que está ahí: cosas, mundo, realidad.

Una pregunta corta el hilo del programa: ¿es posible la verdad, objeto atávico del filosofar?, ¿es accesible?, ¿se puede vivir en ella? La verdad implica una relación sujeto-objeto, siendo éste último algo dado que reclama la vivencia del otro. Aquí es donde Patocka encuentra un defecto en Husserl: no hay una teoría de la reflexión. Esta falta cuestiona todo el quehacer fenomenológico y Patocka evita el derrumbe.

De Husserl hay que salir y la dirección adecuada es la filosofía existencial, si por tal se entiende a Heidegger. En Husserl el sujeto es el de Kant: trascendental, impersonal, universal y carente de psicología. Corresponde darle existencia, o sea no sólo psicología individual y general, sino carne y hueso, temporalidad presente, es decir: historia que es mundo compartido con los demás sujetos, socialidad, sociedad.

Introducirse en Husserl resulta, pues, hacerlo en Heidegger. La fenomenología fue el preludio del existencialismo, que la enderezó, llenó sus huecos y evitó su invali-

dez. Tal fue la señera tarea de Patocka.

Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy, *Alain Touraine, Traducción de Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Paidós, Barcelona, 2005, 268 pp.*

Perplejo aunque no desesperado –se trata de un francés– Touraine advierte que la sociedad ha dejado de entenderse con un paradigma político para pasar a un paradigma económico y social y llegar, en la actualidad, a centrarse en los problemas culturales. Lo social parece haberse esfumado. ¿Qué le queda, pues, al sociólogo?

Lo social ha sido aniquilado por el individualismo desorganizador posmoderno. Han desaparecido las sociedades como sistemas integrales y portadores de sentido en términos de producción, y que podían significarse e interpretarse. A su vez, parece diluirse el discurso que ellas generaron, microfísica del poder, dominio del mundo por la palabra que piensa. En su lugar existe la globalización, o sea la mundialización de las producciones que separan la economía del resto de las categorías sociales, las que no pueden ya controlarla. Las fronteras, nacionales o de otro tipo, ya no contienen la vida ni aseguran la identidad del sujeto, que se refugia en un individualismo que es, en realidad, el dominio de las técnicas de producción y consumo.

A la vez que se impone en todo el mundo el modelo occidental antropológico e histórico –racionalización de la vida, estatuto de los derechos humanos: modernidad– se pone en crisis al chocar contra las diferencias que lo cuestionan. Nacen las luchas por los derechos culturales que no son los derechos sociales de las clases oprimidas ni la guerra por fundar Estados nacionales, sino difusas apelaciones a identidades inmanentes e irracionales. Se trata de compaginar universalidad y diferencia. En esta encrucijada cabe preguntarse si estos conflictos no son, en esencia, la historia de la modernidad y si no siguen siendo conflictos sociales. Al proponer abstractas vías de consideración y, eventualmente, de solución, Touraine hace política, acaso sin saberlo. Y ¿se puede hacer política fuera de lo social?

Historia del libro, *Frédéric Barbier. Traducción de Patricia Quesada Ramírez. Alianza, Madrid, 2005, 397 pp.*

Este sí que es el Libros de los libros, donde todos los libros del

mundo y hasta la entelequia del Libro total, caben en un libro en particular, realizando la vertiginosa inclusión del Conjunto de los conjuntos.

Así es como podemos partir del *líber*, lo que hay entre la corteza del árbol y su tronco, la primitiva materia que dio nombre al objeto, y llegar a la composición por ordenador y al biblioclasmo, a la ilegible sobreproducción de libros de nuestros días. Barbier se ve obligado a hacer varias historias paralelas: de la fabricación de la cosa llamada libro, de su control por el poder, de su conservación, su destrucción, los editores, los libreros, los distribuidores, los ilustradores, los críticos y hasta de los escritores, sin cuya obvia colaboración el libro sería absoluto, o sea que estaría en blanco.

Para cumplir con todos estos requisitos, el autor debe, además, dar cuenta de la cuantiosa bibliografía acumulada en siglos sobre la materia. Con economía, orden y amenidad, nos va desplegando los prometidos relatos de modo que podemos seguir el curso como quien lee un hilo de eventos, a la vez que contamos con un sistema de consultas sobre temas puntuales y localizados. A ello se une una profusión oportuna y curiosa de ilustraciones que nos hacen recorrer con rapidez las bibliotecas del mundo desplegadas sobre los siglos. No faltan patéticas curiosidades, como los editores quemados en una hoguera junto con sus libros. O metáforas: las prensas gimen en la ciudad. O prontos incomparables: monsieur Lakanal proponiendo en 1793, en pleno Terror revolucionario francés, la declaración de los derechos del genio (léase: derechos de autor, pero sin dejar de ser geniales). Todo está en los libros.

La libertad de los modernos, *Charles Taylor, Selección y presentación por Philippe de Lara, Traducción de Horacio Pons. Amorrortu, Buenos Aires, 2005, 305 pp.*

Aunque estamos ante una miscelánea de artículos, los temas que acucian a Taylor aparecen en buen orden. En general, se sitúa como un historiador de las ideas y afecto a establecer claros y precisos estados de la cuestión, a partir de una noción de lo contemporáneo que parte de Hegel, autor al que Taylor ha dedicado un par de libros referenciales.

Así desfilan el carácter central y enigmático del lenguaje que conmueve a todo el pensamiento crítico (que se manifiesta en lenguajes, desde luego), el pensamiento como acción y encarna-

ción, el infinito proceso (virtual a la vez que efectivo) de las ciencias del espíritu o de la cultura, la antropología de ese animal que se interpreta a sí mismo y que podríamos denominar *homo hermeneuticus*, las falacias etnocentristas del multiculturalismo que se dice enemigo del etnocentrismo, la unidad de la vida como base de la unidad de fines humanos que supere la oposición entre la unidad impuesta y la dispersión irracional de la especie.

Para Taylor, lo principal es entender, comprender y descifrar, siempre que se vea la correlación entre pensar y hacer, entre el pensamiento que piensa y el mundo en el que interviene, el mundo de los otros ante los cuales lo dicho debe dar cuentas, es decir un decir moral.

Las voces de la libertad. Intelectuales y compromiso en la Francia del XIX, *Michel Winock, Traducción de Ana Herrera. Edhasa, Barcelona, 2005, 924 pp.*

La Revolución Francesa se hizo con un triple lema, uno de cuyos elementos es la libertad. Palabra difícil de definir, sobre todo cuando se lo hace libremente. El historiador Winock decidió seguirle la pista a través del siglo XIX, que él enmarca entre dos fechas: 1815 (retorno de Napoleón a Francia para los Cien Días) y 1885 (muerte de Victor Hugo). El emperador de la espada y el código civil, y el emperador de las letras ponen piedras miliares a un siglo de excepcional riqueza histórica en Francia. De alguna manera, el bonapartismo, imperial y patriótico, haciendo de Francia la nación universal, cimenta el siglo, pero hay por encima una floración de pensamiento realmente exhaustiva: restauración, socialismo, anarquismo, cristianismo social, positivismo, romanticismo, con todas sus variantes retóricas y sus nombres emblemáticos.

Winock recupera la tarea narrativa de la historia. Plantea una suerte de novela colectiva documental, por la que pasan multitudes y sujetos individuales, retratados con minucia y vivacidad, mostrando que la historia les ocurre a todos: a los anónimos partiquinos del fondo, a las primeras figuras, a las ideas intangibles y a los cuerpos densos de materia viva. La libertad, simbolizada por la estatua de Bartholdi destinada a Nueva York, es la silente divinidad que hace hablar a los hombres, desde quienes la ensalzan como la diosa que conduce a los pueblos hacia un futuro siempre

lejano, echando luz en las tinieblas, hasta quienes la denuestan porque deja al arbitrio humano cometer el pecado y hundirse en las penumbras infernales. Una tarea paciente, resuelta con admirable fluidez y economía impecable, nos deja libres para ir tras ella o recapitular sus aventuras.

El legado filosófico y científico del siglo XX, *Manuel Garrido, Luis M. Valdés y Luis Arenas (coordinadores). Cátedra, Madrid, 2005, 1030 pp.*

Una muy útil miscelánea de lo pensado por las ciencias, la teoría de la ciencia, la filosofía (en el más lato sentido que quiera darse a la palabra), tanto en Occidente como en Oriente (India, China, Japón, Islam), ofrece este volumen. En él caben desde las especulaciones metafísicas más abstractas hasta las disciplinas más puntuales (sociología, economía, psicoanálisis), con un capítulo especial, la cuarta parte, dedicado a las derivas de estas propuestas en España. La tarea de los coordinadores ha sido cumplida reuniendo a solventes especialistas de cada ramo, sin imponerles una línea de conjunto, que habría sido impertinente, dada la complejidad del campo abordado y la falta de una vertebración que unifique lo hecho y pensado en un siglo, en buena medida, disperso, ecléctico, revisor y a menudo, simplemente caótico. Se trata, pues, de una obra de conjunto pero no de una corporación parcial o sesgada. El lector podrá manejarla como texto de consulta, para situar tendencias, fijar fechas, explorar personas, ampliar bibliografías y compulsar fuentes. Tal vez, al cabo del recorrido, se pueda decir que el siglo XX fue eso, un siglo, un lapso erizado de fechas que puede examinarse como una construcción sólida rodeada de ruinas.

Parménides, *Martin Heidegger, Edición de Manfred S. Frings, Traducción de Carlos Másmela. Akal, Madrid, 2005, 224 pp.*

Recoge este volumen las lecciones que Heidegger dictó en Friburgo durante el invierno de 1942/1943, dedicadas a Parménides y Heráclito, aunque centradas en el poema parmenídeo. Aquí, el filósofo se muestra más encarnizadamente filológico que en otros textos –si es que se puede considerar texto a la entrega, más bien apuntes de clase para, quizá, estimular desarrollos orales– y con una acendrada fe en lo que la pala-

bra dice a la vez que oculta en connotaciones y meandros semánticos. Heidegger, a su pesar, siguió siendo un teólogo escrutador de la Palabra, con mucho de lector talmúdico.

La preocupación que lo guía es la nietzscheana: volver a los presocráticos, los fundadores de Occidente (los dos citados más Anaximandro), para superar regresivamente los errores de Platón y la serie posterior. El principal error es dispersar el ser entre los entes, olvidar su origen, ignorar el carácter divino de la verdad (la diosa Aletheia): modernizar, profanizar. El hombre occidental, en lugar de escuchar la voz del ser y dejarse penetrar por ella, manipuló los entes, los interpretó, los poseyó e instrumentalizó, con lo cual produjo una verdad discursiva en perpetuo estado crítico y polémico. Holló la naturaleza con la técnica, la sometió a sus fines y, obviamente, la desnaturalizó. En los presocráticos, en cambio, la verdad era intangible, adorable y cosa de sacerdotes y oráculos, acaso de poetas reflexivos como el propio Parménides. El mundo se ha condenado a ser histórico y la única manera de salvarlo es arrasar la modernidad para volver a su prehistoria, al momento en que pensar y ser eran lo mismo, sin juicios críticos y disociadores que secularizaran lo que sagrado es y no puede dejar de ser, so pena de dejar de Ser. Al fondo se oyen los bombardeos aliados sobre los ejércitos del Eje.

Heidegger construyó una jerga y hasta una matización sintáctica del alemán que no excluyó ridiculeces y cursilerías cancillerescas como, vaya un solo ejemplo al caso, la siguiente: «El ente desoculto en el albergamiento de lo sin piso de lo abierto (lo libre) del ser». Dígase en elogio del traductor, que se ha puesto manos a la obra en una obra que Heidegger miraría con desconfianza. En efecto, ¿a quién se le ocurre, quién se atreve a pensar y escribir filosóficamente fuera del griego y el alemán?

Introducción a la fenomenología de la religión, *Martin Heidegger. Prólogo y traducción de Jorge Uscatescu. Siruela, Madrid, 2005, 187 pp.*

En el semestre de invierno de 1920/1921, Heidegger desarrolló el tema enunciado, en los prolegómenos de su obra crucial, *Ser y tiempo.* En efecto, en estas lecciones se cruzan la fenomenología, heredera de Descartes y Kant (el racionalismo laico e ilustrado) con la religión tal como la ve Heidegger por entonces: la experiencia mística inmediata de Dios, originaria y

dada como tenencia del ser divino. El trabajo heideggeriano se inserta en una zona de especial densidad destinada a entender la fenomenología de lo sagrado, una suerte de hierología: Otto, Windelband, la escuela antropológica francesa: algo irracional pero que puede racionalizarse, que mezcla la fascinación con el terror y plantea una realidad radicalmente otra a la humana, que puede descifrarse como trascendencia. Desde luego, es factible explorar la deriva de lo sagrado en la historia comparada de las religiones, pero no convertir a Dios, fin último y causa primera de todo lo existente, en objeto del pensamiento. Infinito, ilimitada plenitud, acrecentamiento sin medida, todo puede inferirse de Dios pero el contacto con él sólo se da en la experiencia inmediata de su tenencia, que Heidegger sitúa en el cristianismo primitivo (San Pablo incluido), diseñando ya lo que será su obsesión filosófica dominante: el retorno al comienzo, la anterioridad de la historia, y el arrasamiento de lo posterior. Saber será siempre, para el filósofo de Friburgo, saber del origen, cuando nada se sabía y todo se creía, haciendo de la creencia la total vivencia. Sin duda, en el Heidegger primario está todo él, anunciado y acotado.

B.M.

El discurso de todos los diablos de Quevedo. *Estudio y edición, Miguel Marañón Ripoll, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, 457 pp.*

Editado por primera vez en Gerona (1628), el *Discurso de todos los diablos* se escora decididamente por la sátira. Para confirmarlo con humor, el estudio que presentamos cita la crítica que el padre Niseno dirigió a Quevedo, contemporáneo suyo, en la censura a dicha obra. Al decir del párroco, nuestro escritor manejaba pensamientos «indecentemente satíricos». Marañón, responsable de esta sólida monografía, administra otros testimonios que refuerzan esa actitud caricatural que se ha proyectado de Quevedo en la posteridad: una imagen que, no obstante, él mismo procuró desmentir, atribuyendo tales creaciones a «hervores de juventud».

Aunque en ningún momento olvide ese aguafuerte, el amplio manejo de la información otorga al estudioso la opción de ir más allá, para de este modo contextualizar y sondear cada nuevo microtema. Su memorial quevedesco, dicho sea de paso, no es fácil de conjuntar con amenidad. Ciertamente, la entrega queda impregnada por los códigos de la academia, pero en su largo desarrollo, provisto de un indispensa-

ble aparato de notas, Marañón logra atenuar las muletillas universitarias con una solidez expositiva que es muy de agradecer. Por lo demás, se trata de un análisis que recibirán con beneficio el iniciado y el curioso, pues compone un moderno sondeo de una de las creaciones más agudas del genio madrileño.

Dejando de lado las inquietudes filológicas y el viaje por las fuentes, este volumen sirve para recuperar una zona peculiar de la fantasía quevedesca: aquélla que sitúa al lector en medio de un gozoso infierno. Sin duda, el mejor ingenio se diseña en el argumento de la pieza acá estudiada. A saber. Quevedo elige un momento de la historia infernal en el que «todo ardía de chismes». Por un azar extravagante, asoman su cabeza entre las llamas el Soplón, la Dueña y el Entremetido, quienes añaden tormento a los condenados y empiezan a hacer funcionar los artilugios de su condición moral. Los tres se prestan de buen grado al caos, y sin contenerse, inquietan a sus vecinos. Magnífico en sus atribuciones oficiales, el Gran Demonio visita los parajes infernales y participa, malicioso, en el diálogo. En adelante, son los condenados quienes toman la palabra. Magistrados y capitanes, tiranos, embusteros y malos doctores, trajinadores de mentiras y diablos de pacotilla, todos quieren quejarse, todos exhiben su agitación, sus celos y extrañeza. En suspenso queda quién recibirá el título de Diablo Máximo.

Al finalizar su inspección, el Gran Demonio ordena que los soplones «sirvan de fuelles y no de abanicos; aticen y no refresquen»; y que los entremetidos «sean piojos del infierno y coman a quien los cría y hagan ronchas en quien los sustenta». A continuación, mirando a la Dueña, Lucifer jura con gracia que «al diablo que descuidare en lo que he mandado y al condenado que más despreciare mis órdenes, que le he de condenar a dueña sin sueldo. Estense varadas en ese zahurdón y condenaré a los diablos a dueñas, como a galeras».

Queda, pues, en manos del lector un libro que contiene tanto el texto original de Quevedo –apenas sesenta páginas– como la opinión de un prolijo conocedor de dicha obra. Además, la entrega acota un territorio moderno, porque Marañón va desgranando una poética que tiene en el escepticismo cínico y en el pensamiento político de circunstancias dos de sus aplicaciones más oportunas. En todo caso, se trata de instrumentos –claves de lectura– que también pueden servir de contraseña en este siglo

nuestro, tan dudoso y endiabladamente opcional.

Guzmán Urrero Peña

Historia y literatura, *José Manuel Cuenca Toribio, Madrid, Actas, 2004, 230 pp.*

Desde que hace más de un siglo se rompiera con la concepción del positivismo metodológico que vela la historia como objetiva y la literatura como subjetiva, los estudios más exitosos son los que –como hace quince años deseaba Lee Patterson en el arranque de su estudio *Literary History* (1990)–, participan de las cualidades intrínseca y extrínseca de la historia literaria, entendiendo la primera como una historia de la literatura inmanente y la segunda como una relación de la literatura –en cuanto conjunto de textos– con la historia –en cuanto sucesión de acontecimientos–.

Una de las últimas y más profundas aproximaciones al tema fue el magnífico discurso de ingreso de Carmen Iglesias en la Real Academia Española el 30 de septiembre de 2002, *De historia y de literatura como elementos de ficción,* donde reflexiona «sobre el propio quehacer que une, en la palabra y en la escritura, la historia y la narración, la búsqueda de elementos reales y la imaginación con disciplina –en la historia–, o con libertad creadora –en la literatura–» (p. 20), y en el que hace constar que no hay entre ambas esferas relación jerárquica, sino de intersección, convergencia o complementariedad –pues en ambas hay elementos de ficción y de realidad– sin ser, por supuesto, lo mismo (p. 23). Como concluyó Alastair Fowler en el cierre de su *The Two Histories* (1991), sobra cualquier pregunta acerca de límites claros o rígidas demarcaciones y se trata, en cambio, de un asunto de «relevancia».

Tras la lectura de esta obra del profesor Cuenca Toribio, la dualidad –aparentemente opuesta– de su título se revela, pues, suma, adición, «fluidez y buena vecindad» (p. 154). Dividida en dos grandes partes, la primera de ella acoge detenidos estudios, ensayos amplios sobre diversos asuntos de la polaridad tratada, mientras que la segunda se nutre de reseñas breves, algunas publicadas en su día como recensión de novedades editoriales. Con el objeto de conocer la causa exacta, no estorbaría en esta obra que se hubiera indicado la procedencia de estos trabajos o, al menos, precisado la obra o edición que sirve en cada caso de espoleta.

La importancia de la literatura para la investigación histórica es grande en cualquier período cronológico, pero se acrecienta aún más cuando, como en este caso, el campo principal del historiador es la contemporaneidad y se ha forjado en la escuela de Jesús Pabón y Suárez de Urbina. En este ámbito, la figura de Galdós cobra una dimensión especial; quizá sea su caso el único que se ubique plenamente en la zona de intersección pues sólo su obra, de las analizadas, se etiqueta como novela. La otra gran parte de los estudios del profesor Cuenca se centra en literatura, por así decir, *confesional:* cartas, diarios, memorias..., que, al tiempo que pretenden alejarse de prevalencias ficcionales, evidencian la indisolubilidad de vida y arte, de historia y literatura. Así, además del *quijotismo* de Valera, se estudia, por ejemplo, la familia y la educación en cuatro miembros de la generación del 27 no siempre incluidos en su nómina (Cansinos Asséns, Corpus Barga, Fernández Almagro y Gómez de la Serna) y cuatro de la del 36 tampoco adscritos a ella con unanimidad (Laín Entralgo, Julián Marías, Julio Caro Bareja y Francisco Ayala) basándose en textos memorialísticos de cada uno, o se ahonda en el riquísimo epistolario cruzado entre Jorge Guillén y Pedro Salinas para ilustrar algunos de los hechos históricos de la España de mediados del siglo XX En todos estos textos, el profesor Cuenca Toribio, en alarde de rigor, prueba e ilustra con extensas citas al pie los asertos de sus razonamientos.

Por otro lado, la segunda parte del libro arranca con una serie de breves escritos donde se analiza con tino y sagacidad prácticamente cada uno de los factores de la comunicación literaria y algunas de las particularidades del mundo editorial. A continuación, se arracíman artículos sobre personajes concretos: Salinas, Unamuno, Antonio Rodríguez Moñino (el prólogo a la primera edición del libro sobre del erudito extremeño escrito por su sobrino, el llorado Rafael), Ricardo Gullón, Areilza, Pla, Azorín, Menéndez Pelayo, Ortega, Quevedo y dos franceses para rematar: Simone de Beauvoir y la presencia de España en su obra, y el desvelamiento de un autor casi desconocido en nuestro país: Henri Guillemin. Prácticamente, cada uno de estos breves –que no menores– escritos se cierra con una reconvención nostálgica o una esperanzada recomendación.

La obra de Cuenca Toribio muestra, en fin, la salubridad de sumar vida y cultura, algo que, aun siendo tan evidente, viene reclamándose a menudo en obras

como esta o por autores como el que nos ocupa sin que, en ocasiones, se presten oídos al aviso. «La vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital. [...]. La vida inculta es barbarie; la cultura desvitalizada es bizantinismo», afirmaba Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1921-1922). Hay en toda esta obra del profesor Cuenca Toribio -y en toda su producción– un humanismo latente que puede resumirse en esta frase extraída del artículo en que se reivindica la actualidad y vigencia de Quevedo y que queda, al final de estas líneas, como conclusión y filacteria: «La cultura, en efecto, no puede estar sino al servicio del hombre» (p. 204).

Jaime Olmedo

El fondo de la maleta

El libro volante

Pedro Berruguete pintó en alguna fecha del siglo XV el cuadro *Santo Domingo de Guzmán y los albigenses.* El santo comparece en su mitad izquierda, coronado por la pertinente aureola y señalando una hoguera alimentada por unos libros, suponemos que heréticos. Se sabe que en esa época el libro era un objeto caro y primoroso. Cualquier amante de tales objetos puede conmoverse ante esas llamaradas que siguen ardiendo desde hace quinientos años. También resulta consabido que las ortodoxias, especialmente las religiosas, se han empecinado en aniquilar la letra que no les convenía.

A la derecha del cuadro, poblada por una variedad de comentaristas que plácidamente asisten a la quemazón, hay un libro en el aire. Mientras Santo Domingo señala la hoguera hacia abajo, otro compareciente señala el libro volador hacia arriba. La ambigüedad de la composición cobra coherencia estética. Si hay un señor con una aureola dorada en la cabeza, bien puede ser que los libros vuelen.

¿Qué dirección otorgó Berruguete a dicho y prodigioso libro? ¿Está cayendo de la altura o se eleva hacia ella, contra cualquier gravedad terrestre? Nunca lo sabremos. Las explicaciones alegóricas son literarias y no hacen a la realidad plástica de la imagen.

Quizás el libro esté descendiendo de una elevación sobrenatural, allí donde moran las verdades eternas. O todo lo contrario: tal vez esté llevando a lo sublime algo muy telúrico. Lo curioso es que, entreabiertas sus tapas, se ve que la página exhibida está en blanco. Es un libro que no dice nada o que lo dice todo y no puede ceñirse a ninguna letra.

¿Y si Berruguete, molesto ante la presencia de un santo que ordena quemar libros, hubiera sustraído de la destrucción esa letra por venir, que ninguna llama es capaz de anonadar? Se dice que no se mata a las ideas. Más precisamente cabría afinar que no se mata a las palabras, porque siempre están por decirse. Es inútil que, a lo largo del tiempo, las instituciones, aun las que invocan la presencia de sus santos, quemen papeles impresos. Siempre saldrá volando la página en blanco, invulnerable, incombustible.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires)
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Crítico musical cubano (Lugo)
JOSÉ IGNACIO EGUIZÁBAL: Escritor español (Cantabria)
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria española (Madrid)
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo y crítico teatral español (Madrid)
JESÚS MARCHAMALO: Crítico y periodista español (Madrid)
JAIME OLMEDO: Crítico literario español (Córdoba)
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Providence, Estados Unidos)
ERMITAS PENAS: Crítica literaria española (Compostela)
JOSEFINA PONTORIERO: Historiadora argentina (Buenos Aires)
ÁNGEL PRIGNANO: Historiador argentino (Buenos Aires)
JULIA SANTISO: Directora de la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán (La Coruña)
MARISA SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítica literaria española (Barcelona)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Hispanoamérica: ciudades y literatura

Fernando Aínsa

Víctor Bravo

Hernán Neira

Leonardo Padura Fuentes





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros